Yves Bonnefoy

Olasılık Dışındaki

DENEME

Çeviren: Ömer Aygün



• **Yves Bonnefoy** ilkokul öğretmeni bir annenin ve demiryolu işçisi bir babanın oğlu olarak 24 Temmuz 1923'te Tours'da doğdu. Poitiers Üniversitesi'nde matematik ve felsefe öğrenimi gördükten sonra Sorbonne'da Gaston Bacherlard'ın öğrencisi oldu. Genç yaşlarından başlayarak özellikle Baudelaire, Rimbaud ve Mallarmé okumalarına girişti. Daha sonraları, André Breton ve gerçeküstücülerle tanışması yapıtında belirleyici oldu. İlk metinleri 1947'de düşük tirajlı çeşitli edebiyat dergilerinde yayımlandı. 1953'te ilk şiir kitabı *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*'u yayımladı. Aynı tarihlerde Shakespeare'den çeviriler yaptı. Akdeniz'e yaptığı yolculuklardan sonra Yenidendoğuş ve Barok sanatı üstüne yapıtlar ortaya çıkardı. 1966-1972 arası *L'Éphémère* dergisinde çalıştı. Aix-en-provence Üniversitesi'nde profesörlük yaptıktan sonra, 1981'de Collège de France'a seçildi. 1993'e kadar oradaki görevini sürdürdü. Yapıtları İngilizceden Japoncaya, İtalyancadan Almancaya otuz kadar yabancı dile çevrildi. Bonnefoy'nın yapıtlarından daha önce *Rimbaud,* (Nisan Yayınları, 1999), hazırladığı *Dinler ve Mitolojiler sözlüğü* (Dost Kitabevi Yayınları, 2000), *Bütün Şiirlerinden Seçmeler* (Kavram Yayınları, 1995), *Douve'un Hareketi ve Hareketsizliğine Dair & Eşiğin Yanılsamasında* (Sel Yayıncılık, 2003) Türkçeye çevrildi. Başlıca yapıtları: *Ubac* (Maeght, 1955), *Un rêve fait à Mantoue* (Mercure de France, 1967), *Le nuage rouge,* (Mercure de France, 1977), *Poèmes,* (Mercure de France, 1986), *Ce qui fut sans lumière,* (Mercure de France, 1987), *La vie errante suivie de Une autre époque de l'écriture,* (Mercure de France, 1988), *La vérité de parole,* (Mercure de France, 1988), *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre,* (Flammarion, 1991), *Dessin, couleur, lumière* (Mercure de France, 1995), *Théâtre et poésie* (Mercure de France, 1998), *Baudelaire: la tentation de l'oubli* (BNF, 2000)

Ömer Aygün 8 Nisan 1975'te New York'ta (A.B.D.) doğdu. İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı bölümünde lisans ve yüksek lisans eğitimi gördü. *Taş Gün* başlıklı ilk şiir kitabı 2002 yılında YKY'den yayımlandı. Daha önce Yves Bonnefoy'nın *Rimbaud* monografisini (Nisan Yayınları, 1998) ve Henri Michaux'nun *Yüzleşmeler*'ini (Sel Yayıncılık, 2001) çevirdi. 2003'te *Mallarmé / Profil*'i çevirip hazırladı.

YVES BONNEFOY

Olasılık Dışındaki

ÇEVİREN:
ÖMER AYGÜN

DENEME

YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 1869
Edebiyat - 520

Olasılık Dışındaki / Yves Bonnefoy
Özgün Adı: L'Improbable
Fransızcadan çeviren: Ömer Aygün

Kitap Editörü: Orçun Türkay

Kapak Tasarımı: Nahide Dikel
Baskı: Şefik Matbaası

Çeviriye Temel Alınan Baskı: *L'Improbable*, Mercure de France, 1993
1. Baskı: İstanbul, Haziran 2003
ISBN 975-08-0624-7

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
Bilgi Hattı: (0 212) 473 0 444
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://www.estore.com.tr/bulvar/yky
www. teleweb.com.tr

İÇİNDEKİLER

Bu kitabı olasılık dışındakine ithaf ediyorum, yani var olana.

Gönüllü bekleyişlere, bütün gece. Olumsuz tanrıbilimlere. Arzulanan bir yağmurlar, bekleyiş ve rüzgâr şiirine.

Büyük bir gerçekçiliğe; çözüm bulacak yerde ağırlaştıran, karanlığı belirten, aydınlıkları her an yırtılabilecek bulutlar sayan. Yaşama geçirilemeyecek bir ulu aydınlığın kaygısını taşıyan.

Ravenna Mezarları

I

Nice felsefe ölüm konusuna açıklık getirmek istemiştir ama bir tek felsefe tanımıyorum ki mezarları ele almış olsun. Varlığı sorgulayıp da taşı pek az sorgulayan zihin, bu taşlara sırt çevirerek onları ikinci bir kez unutuşa terk etmiştir.

Oysa Mısır'dan Ravenna'ya ve bizlere dek büyük ölçüde kesintisiz süregelen bir gömme ilkesi vardır insanlarda. Koca uygarlıklarda bir gömme yetkinliği vardır, yetkin olan her şey de tin karşısındaki yerini hakkıyla alır. Mezar neden gözüpek geçinen ölüm felsefelerinin delemediği böylesi bir sessizlikte bırakılmıştır? Takibi sürdürmek bu kadar mantıklıyken ve kaygılarımızı karşılayabilecekken durmayı kabul eden bir düşüncenin geçerli olabileceğinden kuşkuluyum.

Hic est locus patriae, der bir Romen mezar yazıtı. Sınırlarını çizen toprak olmadan bir yurt nedir ve bu toprağın hesaba katılmaması şart mıdır?

Şurası kesin ki kavram, felsefemizin elindeki bu neredeyse tek araç, hangi konuyu ele alırsa alsın, ölümün kökten reddedilişidir. Hep bir kaçıştır, bence bu kesin. Bu dünyada ölündüğü için ve yazgıyı yadsımak için, insan ancak sürekli ve özdeş ilkelerin geçerli olduğu o mantık barınağını kurmuştur kavramlarla. Öyle bir barınak ki sözcüklerden yapılmış, ama bengi. Orada Sokrates çok fazla bunalmadan ölür. Heidegger yine

aynı sığınakta derin düşünceye dalar ve eğer onun yazılarında zamanı canlandıran, varlığı yönlendiren o kesin ölüme hayransam da, benimki estetik ya da entelektüel bir benimsemeden öteye geçmez: her şey sonunda çözüme kavuşur çünkü orada. Gerçek nesne olmaktan çıkmış bir düşünce nesnesi, kökensel tedirginliği kuşkulu bir bilgiyle yatıştırarak, ölümü maskeleyen o en karanlık sözcük ezgisini boşunalığa mahkum eder.

Yunanlılardan beri düşünüldüğü kadarıyla ölüm, tam da hiçbir şeyin ölmediği bengi bir egemenlik içerisinde öteki idelerle suç ortaklığı yapan bir ideden başka şey değildir. Böyledir bizim hakikatimiz işte: ölümü tanımlamaya kalkışır ama sonuçta onu kaldırıp tanımlanmış olanı koymuştur yerine. Oysa tanımlanmış olan, artık hasar getirilemeyecek bir şeydir; ölüme karşın ve kaba görünüşleri unutmamız koşuluyla, tuhaf bir ölümsüzlük temin eder.

Geçici ama yeterli bir ölümsüzlük.

Afyon gibi çekilir. Kavrama ne tür bir eleştiri, her şeyden önce nasıl bir ahlaksal eleştiri getirmek istediğimi bu imgeyle şimdiden kestirmeye çalışın. Kavramın bir doğruluğu vardır, onu yargılamaya da kalkışmam. Ama *genel olarak* kavramın bir yalanı vardır, şeylerin evini terk etmesi için düşünceye sözcüklerin engin gücünü sunan bir yalan. Bir dizgenin uyutuculuğu, aşılanması nedir biliyoruz Hegel'den beri. Tutarlı düşüncenin ötesinde, en küçük kavramın bir kaçışa neden olduğunu saptıyorum. Evet, bir düzen kuran her düşüncede idealizm galip çıkar. Dünyada tehlike altında yaşanacağına dünya baştan yapılsın daha iyi, denir burada alttan alta.

Gece içinde gelen bir adımın, bir çığlığın, çalılıklar içinden bir taşın düşmesinin kavramı var mıdır? Ya boş bir evin uyandırdığı izlenimin? Hayır, yoktur; rahatımıza dokunmayanlardan başka hiçbir şey elde tutulmamıştır gerçeklikten.

Mezartaşı kavramın yüzleşmediği yasaklı şeylerden midir, kuşkuluyum yine de. Özenle kapatılmış, güneşin her türlü

ölüm düşüncesinden arındırdığı çıplak bir taşta tini rahatsız edebilecek ne olabilir? Mezartaşları, üstlerinde yazan ada karşın, yazıtıyla birlikte, daha şimdiden unutuşun başlangıcıdır.

Hele çoğu gömütün üstüne bir örtü serilmiş gibiyse, örtü de ölümün yakınlığını daha da hafifletip çarpıtıyorsa. Mezartaşlarının üzerindeki dallar ve yapraklar gibi, fazla yüksek sesleri kendi fısıltısında boğan, varla yok arası bir örtü. O örtüye insan Ravenna'da dokunabilir, zamanın örttüğü en saf ölümlerin üstünde.

II

Ravenna'nın anıtları mezarlardır. Tarihe gömülmeye yüz tutmuş bir çağdan kalma haliyle, dünyadan bunca zamandır kopuk kalmış bu yer, artık var olmayanı içinde saklamak için kullanılabilecek her şeye hâlâ sahip. O her türlü amaçla bağlarını koparmış, o kör kalmış yüksek yuvarlak kuleler ancak yakın gelecekteki yıkıntılarıyla anlam kazanırlar orada. Her yanda, epey büyük bir sessizliğin içinde, boş lahitler çifte ölümlerini gözler önüne serer. Galla Placidia'nın yattığı sanılan bir anıtmezar, ölümlü arzunun yaratabildiği o ağırbaşlı ve hazin kusursuzluğu dört duvarla özetler. Kiliseler ise, sanki mozaiklerinin ağırlığından bir adım geriye çekilmiş, bir tapıncın kalıntısının üstüne kapanmış gibi. Mezarın uyandırdığı dehşeti alabildiğine ifade ettiği bir yer varsa dünyada, o da Ravenna'dır, yitik krallığının sönük kılığına bürünmüş, yalnızca ölü olan Ravenna.

Orada hissettiğim tek şey neşeydi ama. Lahitler karşısında içim neşe doluyordu. Ben ki bu donuk çehrelerin gerilmiş tonozlarının altında, kapalı dehlizlerde, iç avlularda, bir ölüm sezgisi anının o karanlığıyla ilk karşılaşan olmak isterdim, en yalın huzura gelir gibi geliyordum o boş bırakılmış mezarlara. Bir sur daha çok bilinçlilik olanağını dünyamızın sınırlarında saklı tutuyor olsa yeterdi belki: unutuyordum, Ravenna'nın daha başka etkileri var. Tatlı dedikleri, melankolik dedikleri, ayrıca zaman tarafından terk edilmiş dedikleri bu yarı gömülü kent ateşli ve neşelidir.

Ravenna lahitleri karşısında içim neşeyle doluyordu. Bu kentin neşeli olmasının nedeni, mezarların başında eğilmiş, kendi yansımasına bakması ve kendisiyle uyum içinde olmasıdır. Ama yansımak için bir su gerekir, karanlık ve parlak bir madde gerekir önce, Ravenna'da işte ben o suyu arıyordum. Kavram tin için olanaklı bir huzurun o parıltısı olur kimi zaman, bakış onun üstüne eğilir ama umduğunu bulamaz. San Vitale yakınlarında daha parlak bir aydınlığı koruyan hangi bilinmez ilkedir? Daha bir yakın biliyordum onu kendime, daha büyüleyici, daha az aldatıcı.

Bu ilke süste gösterir kendini. Çıplak taş olsa, sıkıntılı bir etki yaratırdı. Kaba bir blok, kırılmış, tahrip edilmiş bir blok olsa, hiçliği dile getirirdi. Oysa Ravenna lahitleri, ardına kadar açık duruyor olsalar bile süslüdür ve süs yatıştırır onları.

Ravenna mezarlarının süsünde, hiç olmazsa örgülerinin ve iç içe giren bezemelerinin oluşturduğu ağlarda, gül ve kıvrık dal bezeklerinde ilk başta açıklanamayan bir etki vardır. Yatıştırıcılık demiştim, aynı zamanda da baş döndürücülük, gözleri mermerin oyuklarına ya da kabartılarına çağırıp orada alıkoyan: mermer üstünde titreyişten yapılma incelikli bir yaşam süren. Bir suyun saflığıyla bir süsün akıcılığının, görkemli bir durağanlıkla gizli devinimlerin birleşmesi karşısında en korkunç iç daralması açıklanamaz biçimde yatışır.

Bir süs kuramının taslağını yapmıştım. Onu bırakıp bir başkasına geçtim. Bu aydınlık biçimlerdeki her şey, zavallı kanıtlama kaygısını boşa çıkarıyor.

Süsü kavrama benzetiyordum. Kavram ölümü inkar edebilir çünkü ölüm kavramın soyutlamasının eline avcuna sığmayandır da. Kavram "tutarlı" düşüncede gerçekleşir. Dizge ölüme karşı çekilen bir setin tamamlanışıdır.

Süs evrenseli araştırır diye düşündüm. Kavram nesneye göre neyse, mermerden yontulan kuş da modeline göre odur: kuşun yalnızca özünü elinde tutan bir soyutlamadır, kuş daha önce bir bulunuşken yontulan kuş şimdi o bulunuşa sonsuz

bir elvedadır. Lahitlerin süslü yan tarafındaki sahnelere bakın – Danyal, Lazarus, Yunus. Bu yüzlere bir rüzgâr vurmuştur sanki, imgelerin evreninde artık göstergelerden başka bir şey değiller işte. Evet, süs Lazarus'u kalımsız bir vücutta var olmaktan kurtarır. Bol ilmiklerinden ölümün geçip gittiği bir ağ.

Süs kapalı bir dünyadır. Yapıt yaratmak eğer kendini kendinden dışarı atmaksa, süsten yapıt olamaz diye düşünüyordum sonra. Süs yalnızca bir oyunun peşinden gider. Kavram da öyle, onun bitimsiz oyunu kurulan dizgedir. Süsün dizgesi kendi binlerce biçiminin, hurma dallarının, dal kıvrımlarının... arasındaki uyumdur.

Kavramın çabası doğruyu ölüm olmadan kurmaktır. Sonunda ölümün artık *doğru* olmamasını sağlamaktır. Süs bizim barınağımızı ölüm olmadan kurmaya ve sonunda ölümün artık *burada* olmamasını sağlamaya çalışır diye düşündüm.

Ama süsün kendi varlığına ait olan ve tuhaf evrensellerini duyumsal dünyanın içinde tutan taşı hesaba katmamak demekti bu.

Onlar karşısında kapıldığımız bu sevinç de fazla hummalı ve fazla saftır. Ölümün bir yarı unutuluşunun verdiği cılız bir doyum, mantıksal bir tutarlılık; o sevincin neredeyse tanrısal özünü fazla üzücü kanıtlardan beklemek demektir bu. Süs bir barınaksa, bu barınak her gerçekliğin doruğundayken ona nasıl soyut denebilir?

Ravenna'da oldukça yaygın bir motif vardır, belki en güzeli, hiç olmazsa en anlam yüklü olanı. İki tavuskuşu motifi. Özenle düzenlenmiş, karşı karşıya getirilmiş, hiperboller gibi bilgince ve yalın, bu kuşlar aynı çanaktan içer ya da aynı asma dalını ısırırlar. Mermerdeki örgü desenini yeniden ele alıp tamamlayan tinin bir örgüsüyle bu kuşlar ölümü ve ölümsüzlüğü temsil ederler.

Ben bundan daha canlı bir kaynak görmedim. O asma hiç bitmez hiç tükenmezmiş hissine kapılıyor insan, yürek yaşamanın görkemini de ölümün eğitimini de birlikte alıyor onda, ayrımsız. Böyledir taş. Akıl sır erdirilemeyeceğini anlamadan eğilememişimdir taşın üstüne ve o doluluk deryası, bengi bir

ışıkla kaplı o karanlık, benim için örnek gerçektir. Var olanın temellerini atan kıvanç, duyumsal dünyanın tanı! Taşta çizili olan şey var olur, bu sözcüğün dokunaklı ve en güçlü anlamıyla. Süsler taştandır. Süs dünyasında eğer biçim varlıkların somut yaşamına sırt çevirip kendini bir göğe kaptırıyorsa bile, taş ilgisiz sözü bastırmış, arketipi aramızda tutuyordur.

Kavram en az gerçek olan şey ise, bir biçimle bir taşın, örnek olanla bir cismin bağı kadar, *tehlikeye atılmış* İde kadar da gerçek bir şey yoktur.

Evrenselle özeli saf su saydamlığında birleştiren şeylerdendir süs. Burada bulunmak haline gelmiş İdedir ve ben *doğru* bir bengiliğin lezzetini onun içimde uyandırdığı o neşeden aldım.

Geçenlerde Leyde müzesinde gördüğüm bir lahti anımsıyorum. O üniversite müzesinde en eski ilim irfan yuvalarına özgü o darlık ve karanlık vardır. Ve o gün sokaklar da karanlıktı. Ama birdenbire her şey aydınlandı.

Ren kıyılarındaki bir Roma kampından gelen bu mezartaşının görünüşünde hiçbir olağandışılık yok. Bir mahzen duvarı gibi girintili çıkıntılı, bir kabuk. Bu yüzeyi işlenmemiş, toprak renkli taşın adını bilmiyorum. Belli bir iş için kullanılmışa benziyor, bir vücuda sarılmış eski bir çarşaf. Ama örtü bir kalktı ki altında mezar bomboş. Ey bir anda yüreği dolduran saf neşe! Ey anı, ama zaman yürürlükten kaldırılmışken! Gökleri yarıp geçen hangi dalınç İdenin evini daha derinden açabilir, hangi şimşek bir darbede bundan daha güçlü ve daha özgür bir ruhu salıverebilir? Lahtin iç duvarları ipeği andıran bir malzemeden yapılmış. Hepsi de yontulmuş. Ve işte uzun zaman sürgün kalan tinin kavuştuğu ulamlar gibi, alçak kabartmalarda sıra sıra dizilmiş, varlıklarının doğru yerindelermiş gibi mezarın alanına sıkıştırılmış ev ve evin ek yapıları, evin içi, oturma yerleri, dolaplar ve masalar, ve ölü kadının yattığı yatak. Sonra yağ ve şarap saklanan anforlar. Artık kımıldamaz olmuş perdelerden kalma sonsuz bir titreme var bu taşın tozunda. Ölü yatağındaki sivri sivri kıvrımların arasında, bengi ruh düşüncelere dalmıştır. Bengi ruhun ölümle yaşam arası bakışı, varlığın kendisine geri verdiği bu eşyalara

sinmiştir. Ey süsün zaferi! Zamandışına duyulan "uzun arzu", kenger yaprağı oymasının dokunaklı hevesi, Mısır'dan beri yüreğin gerçek soyluluğu demek olan yalın biçim tutarlılığı, taşın yoğun uyanıklığı: artık ölümün bulunmadığı bir şimdinin bu mucizesinde birleşiyor işte hepsi.

III

Kavramsal düşünce mezara sırt çevirmişse, en azından şunu bilelim ki bunu yalnızca ölüm arzusundan yapmamıştır. Dünyada hangi duyumsal şey, hangi taş vardır ki kavram ona sırt çevirmemiş olsun? O kendini yalnızca ölümden koparmamıştır, yüzü olan, teni, nabzı, içkinliği olan ve böylece kavramın gizli cimriliği için en sinsi tehdidi oluşturan ne varsa, hepsinden koparmıştır kendini.

Kavram hangi duyumsal şeye sırt çevirmemiştir? Kierkegaard'da en beklenmedik, en saf neşenin fışkırmalarını düşünelim. O kül rengi yapıtta gerçekten de allak bulak edici anlardır onlar. Dünya nimetlerinden yoksun bırakılmış, sonsuz bir dolambaçla duyumsal nesneden kopmuş bir yürek varsa eğer, yalnızca öze eriştiğini bilen ve genelliğin içinde sımsıkı kapalı kalan Kierkegaard'ın çok sıkıntılı yüreğidir o da. Dizgeye karşı savaşıyordu. Ama Kierkegaard'ın elindeki tek nimetin, kavramın kaderidir dizge. Tanrı'ya inanmaya kendini zorluyordu... Sevinçleri bir anlıktı, uzun fırtına göğü açıldığı zamanlar. Görünüşe bakılırsa bir zamanlar yaşadığımız bir coşkunluktu, her şeyin olanaklı olduğu, birdenbire verildiği başka bir egemenliğin içinde olanaksızın egemenliğiydi o anlar. Daha dolambaçsız bir biçimde söylersek, kavramın, içimizi bunaltan bulutun bir dağılışıydı onlar, hâlâ da öyledirler. Kavramsal insanda, var olana karşı sürekli bir yüzüstü bırakma, bir döneklik vardır. Bu terk ediş sıkıntıdır, iç daralmasıdır, umutsuzluktur. Ama bazen dünya dikelir, bir büyü bozulmuştur, sanki gökten bir lütuf inmiştir de varlıkta canlı ve saf olan her şey bir anda verilmiştir işte. Öyle sevinçler, tinin zorlu gerçekliğe doğru açtığı bir geçittir.

Mezarların etkisiyle Ravenna'da duyulan sevinçler gibidirler. Kendiliğinde ve kendiliğinden değer taşıyan o ışığın kaynağına dönercesine dönüyorum ben de zaten Ravenna'ya. Yaşamak için vazgeçilmez olduğunu öğrendiğim büyük parıltının saflığına hiçbir şey gölge düşürmez Ravenna'da, mezarların cinini hiçbir şey tinin yazgısındaki erginleyiciliğinden alıkoymaz.

Bir kentin anıtlarına böyle bir pay vermem kimseyi şaşırtmasın. Alegori kaygısından da yapmıyorum bunu, sırf yıkıntılar üzerine düşünme merakından da.

Kavramın doğruluğu altında varlığını ısrarla sürdüren, ısrarla karşı koyulan bir doğruluğu savunuyorum yalnızca. Ve bu doğruluğun özü gereğidir ki yaşanabilecek her kent, örneğin Ravenna, bir ilke değeri taşır ve evrenseli en az kavram kadar kurabilir. Ravenna'nın yolları ve taşları kavramsal tümdengelim kadar değer taşır ve onun yerini alabilir ve şurada durduğu haliyle, kendi yadsınamaz bulunuşunda bu taşlardan birinin en ufak kırıntısı kavramın genelliğiyle en kesin biçimde eşdeğerdir. Çünkü insanın mutluluk olanağı için en yararlı bilgi olan evrensel, baştan başa yeniden yaratılmayı bekliyor. Evrensel, her yerde aynı olduğu için aslında hiçbir yerde geçerli olmayan bir yasa değildir. Evrenselin bir yeri vardır. Evrensel, kendisinden aldığımız bakışta, kendisini kullanabileceğimiz alan içerisinde her yerdedir. *Doğru yer* anlamındaki Yunanca deyimi düşünüyorum; anlamı değiştirilmiş bir deyimdir bu, gecede uyanık kalan doğruluğu kimi ufuklarda algılayabileceğim ve bunların benim dönüş yollarım oldukları düşüncesi yüklenmiştir bu deyime. Doğru yer, derinlikte bir inanca geliş yeridir. Böylece, yeni bir ilke bir bilgiyi değiştirebilirken, burada ilke dünyanın bir noktasıdır ve o noktayı kuran şey bir anıttır, daha büyüleyici bir görünümdür, bir heykeldir. Eskiden kehanet bu değil de neydi, bir yurt bundan başka nedir?

Burada (doğru yer hep bir burasıdır), suskun ya da uzak gerçeklik ile benim varoluşum burada kavuşur, inanca gelir, varlığın yeterliğinde coşar. Bu türden bir yerin, ama sınırlarda bir yerin, artık kendime ait olmadığım, onun kusursuz düzenince yönetildiğim, üstlenildiğim bir yerin güzelliği. Ama bun-

dan başka, ve sonunda, derin anlamda özgür olduğum bir yer, çünkü hiçbir şeyi bana yabancı olmayacaktır. Kuşkum yok, bana ayrılmış o barınak, o varlığa sahip olma eşiği var bir yerlerde. Ama ne ömürler harcanıp gidiyor onu bulmayı bilemeden! Oraya geri dönüş denemesi olarak yolculukları da severim. Benim arzuladıklarıma benzer yerlere varılmışsa, menzil menzil bir keşif yolculuğudur. Dinlerin yaraladığı eski bir umut uyanır o zaman, yakın görünen kıyının o güvercinlerini gözler kaygıyla. Madonna della Sera, akşamları Or'San Michele'nin aydınlatılan duvarları, Ravenna'daki dar Galla Placidia meydanı, son adımın sessizliğini tasarlayalım, dinleyelim burada. Şiir de bu arayıştır, kaygı duyduğu tek yer dünyanın bu sezdiğim noktasıdır, bu fiziksel anlamlılık anıtını hazırlar ve aktarır, burdan başka her yerde gömülü kalan o arzuladığı aydınlığın görüneceği... Şiir ve yolculuk aynı özden, aynı kandandır, Baudelaire'in ardından bir kez daha söylüyorum bunu, ve insan için olanaklı bütün eylemler arasından belki de tek yararlı eylemler, *bir amacı olan* tek eylemler bunlardır.

Konudan uzaklaştım, adını andığım doğruluk böyle uzaklaşmalara aykırıysa tabii.

Zaten kavramın karşısına duyumsalın gerçekliğini koyuyordum, bu da konudan uzaklaşmanın, yolunu kaybetmenin yararlılığını kabul etmek demektir. Ravenna'da başka bir egemenliğin su yüzüne çıktığını keşfediyordum.

Çizgiler neden güzeldir? Bir taşı görmek yüreği neden yatıştırır? Kavram bu en önemli soruları zor dile getirebilir. Asla yanıtlayamamıştır.

Ama bu gri taşlı yokuşlar boyunca, yontulmuş taşla duvarların sonsuz katları boyunca eski korku kanatlanıp havalanmakta, Phoiniks'in Heliopolis'e doğru havalandığı gibi. Duyumsallık sorununu felsefi bir biçimde ortaya koymayacağım. Benim derdim olumlamak. Olumlamanın mutlak bir görev olduğunu göstermek çıplak toprakların ve yıkıntıların meziyetidir.

Düşünce, Parmenides'ten beri, varlığın ölü sayılan bir parçasının zararına gerçekleşmiştir hep, görünüşün öz üzerindeki

o fazlalığının, yani duyumsal adı verilenin ve yalnızca bir yanılsama olduğu sanılanın zararına. Bu yüzden de tin, iç karartıcı iki gri manzara arasında kalmıştır. Bir yanda kavramın renksizliği; öte yanda da buzul kayalıklarının, taşlar arasındaki dar geçitlerin, yani gerçekliğin giriş yerinin derin, şiddetli grisi. Dünyanın eytişimini kurmak, duyumsalı sabırlı metafiziğin o titiz ustalığıyla varlıkta konumlandırmak elimden gelmez, bunu istemem de: tek iddiam adlandırmak. İşte duyumsal dünya. Söz, o altıncı ve en yüce duyu, bu dünyanın karşısına gelmek ve onun işaretlerini çözmek zorundadır. Bana gelince, benim tek zevkim bu iştir, Kierkegaard'ın elden yitirdiği sırrı aramak.

IV

İşte bu duyumsal dünya. Aslında ona giden yolu birçok engel hep kapamıştır. Kavram bunlardan yalnızca biri. Tek sürgün Kierkegaard değildir.

Yasak bir kent gibi uzaktır o bizden, diyeceğim. Ama olanaklı bir kent olarak herbirimizde bulunduğunu da söyleyeceğim. Gerçekten tutkun olan ruhu hiçbir şey o yerin eşiğini keşfetmekten ve orada konaklamaktan alıkoyamaz.

Kavramsal düşünce; ama ahlaksal talepleri olan bir Tanrı bilgisi de; tin dışından karaltı halinde bir güç, sahte nesnelerle, saflığını yitirmiş biçimlerle, çirkin şeylerle her tarafa sızan: dönüş yolundaki başlıca engeller bunlar.

Görkemli kent, sade kent: yapmacıklıklarımızın ve altınlarımızın ötesine uzanır.

Hani adeta: tek bir bakıştan doğar. Maddesi bütün çıplaklığıyla ortada duran (bir üst doğruluk için diyebileceğim gibi, bir anda gelmiş, *tecelli etmiş*) yüksek surlar birbirini yanıtlar, kasıtlı bir perspektifin çizgileri gibi. Kimi zaman yarı yükseklikte, Ermenistan kiliselerindeki gibi aşınmış taşın üstünden çıkıntı yapmış tuhaf dikdörtgen kabartmalar o bölmeleri saklı bir maddeye mıhlıyor adeta. Yine de bölmelerin ardında, barı-

nakların derinliklerinde ayrılmıştır yaşam alanı. Issız kent: gerçeklikle dopdolu, bir yalnızlık.

Hepsi de bir tür küçük vadiye inen sokaklardan geçiyorum. Bir akarsu geçiyor vadiden, yalnızca sesini duyuyorum. Sağımda solumda, en yakın damların üzerinde, olanaklı bir dinin anıtları duruyor arka arkaya, henüz onların gösterişli karmaşıklığında gömülü bekleyen bir dinin. Kubbeler, revaklar, pencereli çan kuleleri, hepsi doğru göğün kızıl buharlarına bulanmış.

Beni meydanlara çıkaracak yan sokaklara girmiyorum. Talihin bana sakladığı meydana bir anda çıkayım diye. Yazgı sessizliktir burada. Adımların hafif yankısında alaycılığa kaçmadan konuşur. Özgürlüktür de. Duyumsal olanda her şeyin derin birliğine ulaşılır. Ve Bir, diye belirtir Plotinos, mutlak özgürlüktür...

Fazla saf kent. Ütopyaların vurgusuyla betimliyorum onu kuşkusuz. Bir ütopyadır o da, her ütopyanın tohum halinde sakladığı soyut etikle. Bir yamaç için günbatısına bakar derler ya, benim düşündüğüm kent de öyle etiğe aittir, etiğin alçalan güneşinin ışınları geçip gider içinden.

Ama hiçbir şeyin erişemediği gizli bir doğruluk vardır ütopyada: somut varoluş, daha doğrusu sezdiğimiz o dünyanın sonsuz betimlenişi arketipal olanı habire tehlikeye düşürür ütopyada. Öykünmeyledir her şeyin çifte doğruluğu, tutkuyla bakıldığında o kadar parlak görünen. İçmekle kurutulacak gibi değildir bu su, yüzyılımızda benzerine az rastlanan, tinsel nabzın atmaya başladığı şu tablonun doğruluğu: *Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi*.

Ya da, isterseniz, bir tiyatro betimlerdim. Çünkü duyumsal dünya başlayan bir olayın sahnesinden başka bir şey değildir. Ve insanlar mimariyi hep gelecekte atılacak olan o çığlığın sezgisiyle yaratmıştır, bir yerin kurban etmeye özgü değerinin sezgisiyle.

Bu kentte yürüyorum. Yankıyla çığlık arasındaki o gizemli uzaklık şimdi de benim bulunuşum ile benim önümden giden mutlak bir şey arasında kuruluyor... Nedir duyumsal olan, aslında? Ona bir kent dedim, çünkü düşünce varlığın görünüşte

olduğunu ve görünüşün görkemli olduğunu, dolayısıyla, yıkıntıların, en küçük şeylerin görünüşünün bile bizim saplantımız olduğunu göz ardı eder. Ama duyumsal olanla kavramsalın ayrıldığı nokta basit dış görünüş değildir.

Duyumsal nesne *bulunuştur*. Her şeyden önce bir edimle ayrılır kavramsaldan, bulunuşla.

Ve bir gelişle. Buradadır, şimdidir. Ve onun yeri (çünkü yerin kendisi değildir o), onun zamanı (çünkü zamanın yalnız bir parçasıdır) sahip olduğu tuhaf bir gücün, yaptığı bir bağışın öğeleridir, kendi bulunuşunun öğeleri. Ey daha şimdiden paramparça olmakla sağlamlaşan bulunuş! Nesne hazır bulunduğu, bulunuşta olduğu ölçüde, sürekli olarak silinip gider. Silinip gittiği ölçüde de kendi bulunuşunu dayatır, haykırır. Eğer bulunuş halinde kalırsa, kurulmakta olan bir egemenlik gibi olur bu, nedenler ötesindeki bir bağlanış, söz ötesinde bir anlaşma, bizlerle onun arasında. Eğer ölürse, kendi tinsel vaadi olan yokluktaki o birleşmeye açar insanı, o yoklukta tamamlanmayı sonuna kadar götürür. O yoklukta, kendi kendinde bulunmayarak, bir dalga gibi içeri göçerek kavramın karşısına kendi varlığının canlılığını koyar ve der ki o bulunuş bizler içindi. Bir dilin içindeki bir gösterge de olabilirdi yalnızca. İşte şimdi nimetin vekilidir, beni kurtaran. Anlaşılacak mıyım? Duyumsal olan, bir bulunuştur, her türlü anlamdan neredeyse yoksun kalmış, kavramsal tine göre hep saflığını yitirmiş bir bilgi: kurtuluştur da.

Bulunuş edimi her an dünyanın trajedisidir ve bu trajedinin çözümlenişidir. Son perdede Phaidros'un yatışmış sesidir, öğrettiğinde ve kopup gittiğinde.

Alegori kullanarak şöyle diyeceğim: karanlık ağacın bu parçasıdır, bu kırık sarmaşık yaprağıdır. Yaprak tam olsa, bütün damarlarıyla kendi sarsılmaz özünü kurarak kavram oluverirdi. Ama o kırık yaprak, yeşil ve kara, kirlenmiş, var olanın bütün derinliğini kendi yarasında gösteren o yaprak, o sonsuz yaprak saf bulunuştur, dolayısıyla benim kurtuluşumdur. O benim oldu, hem de yazgıların ve görünümlerin ötesinde, mutlakta benim oldu, bunu kim benden söküp alabilir? Sonra kim onu tahrip edebilir, o tahrip edilmiş olanı? Onu elimde tutuyo-

rum, Ravenna'yı sarmak istediğim gibi sıkıyorum onu avcumda, dinmek bilmeyen sesini duyuyorum. – Nedir bulunuş? İnsanı bir sanat yapıtı gibi büyüsü altına alır, rüzgârla toprak gibi hamdır. Uçurum gibi karanlıktır, yine de güven verir. Herhangi bir uzam parçası gibi görünür ama bizi çağırır ve bizi içinde tutar. Ve o binlerce kez yitip gidecek bir andır ama onda bir tanrı görkemi vardır. Ölüme benzer...

Ölüm müdür? Alevlerini düşüncenin üstüne atması gereken bir sözcükle, buna karşın küçümsenebilir ve yararsız kılınmış bir sözcükle: ölümsüzlüktür.

V

Eskiden ya da yakın tarihlere kadar tanrıların güvence altına aldığı, o vücut ya da ruh ölümsüzlüğünden hiçbir şey anlamadığımı belirtmemi hoşgörün.

Sarmaşığın bulunuşundaki ölümsüzlük, zamanı yıkmasına karşın bir o kadar da zamanın akışının içindedir. Olanaksız bir ölümsüzlükle duyumsanan bir ölümsüzlüğün birleşmesi olarak, lezzet aldığımız bengidendir o, ölüme şifa değil.

Çocukken duyduğum, bir tür yalıyarın tepesindeki bir kuşun ötüşüdür. O küçük vadi neredeydi unuttum, oradan niçin ya da ne zaman geçtiğimi de. Gün ağarmasının ışığı mıydı gün batımınınki miydi, önemi yok. Bir ateşin şiddetli dumanı koşar geçer çalıların içinden. Kuş öttü. Daha doğrusu şöyle demem gerekir: konuştu, sislerinin ucunda boğuk bir sesle, tam bir yalnızlık anı boyunca. Zamandan uzamdan kopmuş halleriyle, yamaçta benimle birlikte o an için ölümsüz olan o yüksek otların görüntüsü hâlâ aklımda.

Dalgada bengilik vardır. Masallardaki biçimiyle, somut biçimiyle, dalganın tepesindeki köpüğün oynamasında. Daha sonraları genel düşünceleri temel almayı düşündüm. Ama mutlak taşıma dönercesine dönüyorum kuşun ötüşüne.

Duyumsal uzamda yolculuğa kalkışan kişi, her şeyin içinden akan bir suya varır. Ve biraz içti mi ölümsüz hisseder ken-

dini. Söylenecek ne var, bundan sonra? Kanıtlanacak ne var? Böyle bir temas için Platon başka bir dünya kuruyordu, güçlü İdelerin dünyasını. Öyle bir dünya var mı, eminim ki var: sarmaşıkta ve her yerde, tözsel ölümsüzlüktür.

Bizimledir, o kadar. Duyumsal olanda. Kavranabilir olan, diyordu Plotinos, hep değişen büyük yüzün ifadesidir. Bize bundan daha yakın bir şey olamaz.

Gökyüzü yoktur. Kierkegaard'da kimi zaman neşesi çınlayan bu ölümsüzlük yalnız ve yalnız geçip gidenler için bir barınağın serinliği ve yankısıdır. Sahip olmak isteyenler için bir yalan, düş kırıklığı, karanlık olacaktır.

Ölüm korkusu kavramın varlık nedenidir, diyordum. Aslında bu korku ancak kavramla birlikte vardır, ancak kavramla başlar. Ölüm, ölümün tin üstündeki etkisi demek istiyorum, her an yaşanan korku, korkudan kendi içine kapanan varoluş, ancak duyumsalın unutulmasıyla başlar: duyumsalı yüz üstü bırakma devinimiyle başlar, ki bu da kavramdır zaten.

Ama kavram ölümün karşısında pek zor kaçar. Elbette onun kaçınılmazlığı karşısında kaygılanır ve onu yenmeye çalışır. Ama yarattığı o yararsız ve sahte ölümsüzlük, daha kendi zayıflığıyla bir boyun eğiş demektir. Korkulur, yadsınır, maruz kalınır; ölüm böyle böyle kurar kavram üstündeki egemenliğini. Bir yandan ölümden kaçarak, bir yandan da ölümü zevkle anarak oynanan o tuhaf oyun böyle olanaklı olur.

Kavram bir yanılsamadır. Eski metafiziklerin çektiği o ilk perdedir. Onun karşısında inançsız ya da tanrıtanımaz olmaktır sorun. Çünkü kavram bir tanrı gibi zayıftır. Ve onun yokluğunda, ve tuttuğum bu sarmaşık parçasında, geçip gidişte ve köpükte her türlü doğruluğun ve her türlü kuralın artık olanaksız olduğunu kimse söylemesin. Ölümsüzlük dileğinde bulunmak bizim olanaklı kuralımızdır. Bu zemine kurulacak çok şey var.

"İnsan böyle bir mezarı kendi hiçliğini hissettiği için değil, ölümsüzlüğünü içgüdüsel olarak sezdiği için kurmuştur" diye yazıyordu Chateaubriand Mısır'da. O büyük Mısır mezarları-

nın görünüşünden, güven ve huzur içinde bütün yüceliğiyle dikili duran, üzerlerindeki o güzel yüzlerle ve boyanmış işaretlerle yaşamın bilinçli vurgusunu kendi karanlığında tutan güçlü ve o kadar incelikli mezarlardan, resmedilmiş tanrıların dışında, makyajla taşların o birleşiminin ve artık neredeyse yaşam haline gelmiş o biçimlerin dışında tanrısı olmayan bu mezarlardan, taşıdıkları ölümsüzlüğün aynı zamanda benim söylediğim ölümsüzlük olduğunu çıkarsıyorum. Bir diriliş düşüne bel bağlayan kişi toprağın üstüne, ilk Hıristiyanların yaptığı gibi, bir gelip geçişin karanlık izini bırakır yalnız.

Mısır tek olanaklı geleceğin bu fiziksel dünyada olduğunu taşla doğrular. Ravenna'daki 6. yüzyıl lahitleri de. Aynı biçimde, sıra sıra mezarlar arasında girilip sıra sıra mezarlarla çıkılan kentlerde (böyle talihli kentler hâlâ var) ölüler halkı konuşur.

Sorduğum soru ortadan kalkmış değil. Kavram, o pratik idealizm neden mezarlara sırt çevirmiştir? Mezarların taşı, doğrulan bir özgürlüktür, diye yanıtlayacağım.

Ölülerin külleri rüzgârlara atılabilir, doğanın isteğine boyun eğilebilir, bir zamanlar var olanın yok edilişi sonuna kadar götürülebilir. İşte mezarla birlikte ve ölümün patlak verişinde, yokluğu dile getiren de, orada bir yaşamı muhafaza eden de bir tek jesttir. Bulunuş yıkılamaz, bengidir, der. Böyle bir sav, özündeki ikililikle, kavrama yabancıdır. Hangi kavram bir etiği, bir özgürlüğü birleştirebilir?

İşte büyük hizmetçi taş, eğer olmasaydı her şeyin sefalet ve dehşet içinde yok olup gideceği. İşte ölümden korkmayan yaşam (Hegel'e nazire yapıyorum) ve kendini tam da ölümde toplayan yaşam. Bunları anlamak için kavramdan başka bir dil gerek, başka bir inanç. Bunlar karşısında susar kavram, usun umut karşısında sustuğu gibi.

Kötülük Çiçekleri

I

İşte şiirimizin başkitabı: *Kötülük Çiçekleri*. Söz doğruluğu, doğrunun üst biçimi, hiçbir zaman bu kadar açık göstermemiştir yüzünü. Bir ışık gibi görüyorum onu. Delacroix'nın fırçasından bir Hamlet'in bütün beyazları, siyahları ve grileri, uzakta da olanaksız bir kızıllık. Söz doğruluğu her türlü formülün ötesindedir. Tinin yaşamıdır, artık betimlenmeyen, eyleme geçen. Kökensel, kaynağını ruhun evinden alan, sözcüklerin anlamından ayrı ve sözcüklerden daha güçlü.

Ve söz doğruluğu Baudelaire'den söz etmeyi tek başına olanaksız kılar. Gerçekten de, söz doğruluğuna ilişkin, düş kırıklığı, yanılgı, yalan olmayan ne söylenebilir ki? En keskin görüşlü eleştiri burada boynunu eğip şiir olgusunun mutlaklığını itiraf eder. En donanımlı kötü niyet burada faka basar ve rezil rüsva olur. Acı çekmiş Baudelaire'e gelince, onu rahat bırakmak istiyoruz. Evrensel olandı istediği. Evrenselde, bir müzik gibi, silinmeye, bulutta yok olup gitmeye hakkı olsun.

Ama bazen tinin gerçekten ete kemiğe büründüğü olur, – şöyle ki kendine doğruluktan başka amaç tanımayan bir insan ciddi saldırılara uğrayabilir. O zaman çağının anlayışsızlığıyla bayağı fırsatlardan, ortalama ereklerden koparılır. Kendinin en iyisine –en karanlığına– mecbur edilmiştir, tin biçiminde yontulmuştur. Sonradan herkesin yararına olacak biçimde, özselin kendisi olmaya zorlanmıştır.

Baudelaire'in alınyazısı böyleydi. Herkese aittir o bundan böyle. Örnek bir yaşam sürmüş olmakla, durmadan sorgulanma ayrıcalığını kazanmıştır.

II

Söz doğruluğunun neden *Kötülük Çiçekleri*'nde ortaya çıktığını soracağım kendi kendime.

Eğer söz doğruluğu katıksız tuhaflığından, aşırı bir olumsuz tanrıbilim niteliğinden başka bir şeyle tanımlanabilirse, bir *rıza* derim ona. Kendi sesinden başka bir ses, kendi sesinde bulunan uzak bir ses konuşan sesle uzlaşır. Sözcüklerden daha saf olmakla birlikte, onların arasında rahatını bulur. Ve var olan ile var olması gereken, karşı karşıya konabilecek dünyalar olmaktan çıkarlar bir an için. Başı sonu olmayan sürekli hummada bir hafifleme meydana gelir.

Peki bu yatışma neden *Kötülük Çiçekleri*'nde, yani şiddetli ve karışık bir tasarının doruğunda, onca karşıtın boşu boşuna birbiri ardından gelmek için kendini tükettiği – hiçbir şeyin asla dinlenmediği bir yerde bu denli sık ortaya çıkar? Bunun herhangi bir dinsel benimsemenin karşılığı olduğu düşüncesini bir yana bırakıyorum öncelikle. Baudelaire hiçbir inanç dile getirmemiş ya da gerçekten duymamıştır. *Aziz Petrus'un İnkârı*'nda ya da *Şeytana Dua*'da hiçbir dinsel sapkınlık somutlaşmaz.

Öte yandan, Baudelaire'e özgü olan hiçbir şey –ne dili, ne itiraf ettiği tutkuları–, ortaya koyduğu doğruluğu yaratmışa benzemiyor. Biçimlerinin özü bakımından *Kötülük Çiçekleri* söylemin alanına girer. Açık seçik betimlemeler, mantıklı düşünceler, açıklıkla söylenmiş duygular: bir kavram zincirlemesidir bu, sözcükleri aşan şeye karşı oldukça aldırışsız. Baudelaire sanatta kendisini Hugo'dan ayıran ne yaratmıştır? Yaşama geçirilmiş bilinç ve güdülen erekler ortak bir ölçüye vurulamıyorsa da, ikisinde de araç aynı.

Baudelaire'in gizemi buradadır. Söylem, Mallarmé'nin kaçmak istediği o söz alanı, şiir geleneğimizin fazlaca uğrak

edindiği o yer Baudelaire'in de yeridir. Oysa orada en korkunç tuzaklar vardır ve doğruluk açısından düşünüldüğünde hiçbir kurtuluş olanağı sunmaz. Dahası, onu ahlaka aykırı sayarım ben. Aslında hep bir oyun olarak kalır. Ciddi sessizlikteki başlangıcıyla, duygulanıma kendini göstermenin o kolay yolunu açar. Ama şiire dönüşünce, konuşan kişiyi kayba uğratmadan harcanıp gitmenin bir o kadar kolay yolunu da açar duygulanıma.

Konuşana gelince, içten olabilir, kim içten değil ki? Ne olursa olsun, bir dinginlik olmadan önce uzun bir şiddettir doğruluk. Ve tehlikesiz söylem her şeyden önce bir retoriktir, yani bir yalan, şiirin çok haklı olarak yüzüne vurulan kusuru.

III

Söylemin yalanı aşırılığı ortadan kaldırmasıdır. Şeylerin özünde sağlam ve güvenli olmalarını, hiçlikten arınmış olmalarını isteyen kavrama bağlıdır söylem. Aşırılık ise özün çatlamasıdır, kendini ve her şeyi unutmaktır, hiçliğin acısı olduğu kadar neşesidir.

Kavram ölümü saklar. Söylemse sahtekardır çünkü dünyadan bir şeyi çıkarır: ölümü çıkarır, böylelikle her şeyi geçersiz kılmış olur. Her şey ancak ölümden dolayı vardır. Ve ölümle kanıtlanmayan hiçbir şey doğru değildir.

Söylemsiz şiir olmadığına göre –Mallarmé de itiraf eder bunu– şiirin doğruluğunu, büyüklüğünü kurtarmanın yolu nedir, ölüme yöneltilmiş bir çağrı değilse? Ölümün dile getirilmesini, dahası, ölümün konuşmasını ısrarla istemek değilse? Ama bunun için önce kabul edilmiş sevinç ya da acıların geri çevirilmesi gerekir. Sonra da konuşanın kendisini ölümle özdeşleştirmesi.

Baudelaire bu olasılık dışı adımı atmıştır.

Ölümü adlandırmıştır. Peki neydi bu ölüm? Tinin bir kaygısı mı? Vücudu tehdit eden ama sınırlandırılabilecek bir tehlike mi? Birçok zaman şiir yalnız ve yalnız tehlikelidir – Baudelaire'den beri bu böyledir, bir kez daha. Fiziksel ölüm

de içimizde her zaman için başlamış bir haldedir. Bütün sorun bunu bilmek.

Ama kimi kez şiir basit bir zihinsel kullanıma olanak tanımayacak ölçüde kendi sağlam bilgisinin ve ödevinin yükünü üstünden atmıştır. Fazla tembellik gütmüştür sözü. Fazla dindışı serbestlik fazlaca leke sürmüştür ona. Zihin sözün soyluluğunu muhafaza etmekte artık yetersiz kalır ve sanki onu yeniden saf hale getirmek için fiziksel kanın dökülmesi gerekir.

Şiirin yürekli bir eylem istediği anlar vardır. Port-Royal kapanalı, Phaidra son nefesini vereli, Chateaubriand ya da Vigny'nin yarı öfkeli ve zaten belirsiz kalan, sürgün edilmiş sesleri dışında her şeyin artık yalnızca yalan olduğu o 1840 çölünde de durum böyleydi.

Baudelaire bunun ayırdına varmayı bildi. Kendi içinde yaptığı ölüm gerçek ölümdü.

IV

Jean-Paul Sartre Baudelaire'in daha yaşamının başında, asla dönmeyeceği bir seçim yaptığını göstermiştir. Ama neyin seçildiği ve bu seçimin varlık nedeni konusunda yanıldı.

Ölümcül bir yol, ölüme giden bir yol seçti Baudelaire. Biri öbürünü zorunlu kılan, her biri ölümü çabuklaştıran bir dizi belirleyici olaydan oluşuyordu. Uzaklaşan bu yol boyunca, kaptığı hastalık ve borçlar, kasıtlı olarak çok katı tutulmuş ahlaksal zorlamalar, dava, vb., işte bu biçimler altında ortaya çıkmıştır çöküş. Bunların üzerinde en başından beri –Baudelaire yazdığından beri, Sara-la-Louchette'ten beri– şiir sözü konuşur, zorba ve yazgısal. Buyuran ve elde eden o oldu.

Baudelaire ölümü seçti, ve kendisinde ölümün bir bilinç gibi büyümesini, ve ölüm aracılığıyla bilebilmeyi seçti. Kendini feda etmeyi gerektiren sert bir karar. Şiirin kendisi açısından da tehlikeli bir karar. Kökten farklılığı yüzünden anlaşılamamış, güvenebileceği arkadaşlardan yoksun, dolayısıyla habis bir dilsizlik tehlikesiyle karşı karşıya olmasından başka, Baudelaire, uğruna onca şeyi tehlikeye attığı zekâsının yok olup gittiğini

görebilir. Başına böyle bir felaketin gelebileceğini, çalışmada çektiği onca güçlük ve son yıllarındaki sözyitimi kanıtlar. Bunu önceden sezdiğini de *Fusées*'de söyler. Daha kötüsü var. En büyük tehlike, sonunda ölümle ulaşılabilecek ve doğru sesi verecek bu şiirin sınamanın tam ortasında artık sefalet ve yas sözcüklerinden başka şey söyleyemez hale gelmesidir.

Ama doğruluğun Charles Baudelaire'den esirgenmediğini biliyoruz.

V

Eylem halindeki ölüm *doğru söylemi* kurar en azından.

Baudelaire için farklı bir işlev kazanan şiirsel söylem –artık duygulanımın tiyatrosu değildir, kaybı isteyen bir sesin nüfuz edişidir, ölümcül akışı resmeder ve hızlandırır– gene onun sayesinde farklı bir doğa kazanır. Daha önce ölümü saklayan o söylem bunu yapmakta kullandığı zavallı kurnazlıkları elden bırakır. Gözalıcılığı, süsü. Duygusal sayıklamaları. Özsel olan sustuğu için artık aslında hiçbir şey söylemeden konuşmaya, dünyadaki her şeye çağrıda bulunmaya, her şeyi kavramaya romantiklerin duyduğu açlığı. Ve Hugo'nun gölgelere, Napoléon'a ya da Kanut'e çağrı yaptığı dünyanın o tiyatrosunun yerine Baudelaire başka bir tiyatro koymuştur, apaçıklığın tiyatrosunu, insan vücudunu.

Vücut, yer, yüz. Ölümlü olarak tanınır tanınmaz yıldızların boyutlarına varacak kadar büyüdüklerinde bunlar *Kötülük Çiçekleri*'nde söylemin yeni ufku ve kurtuluşu olurlar.

Vücut hiçliği oynar, söylem hiçliği sözcüklere döker. *Güzel Gemi* ya da *Mücevherler*'in saf ve karşılıklı edimi budur. Kendi seçtiği yerde ölüm ve dikkatli söz, şiiri başarabilen derin sesi oluşturur.

Kötülük Çiçekleri'nde hiçbir Olive ya da Délie yoktur. Gelip söz ve duyumsal dünya arasına bir mesafe koyan hiçbir söylence yoktur. Söz doğruluğu, yazınımızda ilk kez bilinçli bir biçimde ve bütün çıplaklığıyla, doğrudan doğruya yaralı vücut ve ölümsüz dilin bu karşılaşmasından çıkmıştır.

VI

Bir yapıtın duyumsal yanını dile getirmek sözü uzatmak anlamına gelmezse, Baudelaire'in ölüm üstünden ulaştığı yeni dünya uzun uzadıya betimlenebilir. Chardin ya da Manet'deki gibi en yalın doğrulukla boyanmış ne eşyalar. Var olmayan bir güneşle geceler arasında ne ilişkiler. Bir sisin nüfuz edişine nasıl bir açılış, yüreklerde.

Bunu yapmak yerine *Geçen Bir Kadına* ya da *Balkon* okunmalı. Baudelaire ilk başta söylediğim şeyi yaratmıştır hepsinden önce: bir ışık. Tarife gelmez. Başka yerde, her zaman adlandırılmayı bekleyen bir dünyada daha doğru bir varoluşa olanak verir.

VII

Ama bu ışığa fazla şey yüklemek *Kötülük Çiçekleri*'ni basitleştirmek olur. Ölümün saflığının dışında bu kitapta içten içe bir acı, başka bir ses, ama bu kez ıssız ve umutsuz bir ses vardır.

Baudelaire'in şeytaniliği elbette bir dekordan başka bir şey değildir. Pierre Jean Jouve bunu söylemekte haklı. Bengiden tiksinen bir toplumda Baudelaire kötülüğü bir mutlaklık sıçraması olarak sevdi. Yine de bu meydan okuyuştan başka şeyler de onun şeytaniliğine katkıda bulunabilmiştir. Yapıtının kendisinde anlamı değiştirecek ölçüde büyüyen fazla güçlü bir dine karşı bir öfke, kin. Gerçek bir inanç olmadan kabul ettiği bir Tanrı'nın her şeyden önce ahlaksal taleplerini üstünde hissetmişti Baudelaire. Ve deneyiminin başlangıcında değilse, başarıya ulaşmasında bu talepler engel oluşturuyordu.

Baudelaire sandığı kadar isyankar olmamaktan çok çekti.

Ölümlü yaşamın değerlerinin karşısına benimsenmiş değerlerin çıkarıldığını gördü. Ölümle birlikte gelen iyilik, katolik iyiliği buldu karşısında. Ve mızrağının demiri olan saf neşe içinde kırıldı Baudelaire'in iyilik anlayışı. Neşe zevk halini al-

dı. İdenin boyunduruğu altındayken suçlu görünür dünyamız. İşte o zaman dünyamızda günahtan ve cehennem azabından geriye saf hiçbir şey kalmaz. Ölüm bile, bu bakımdan, iyi de olabilir kötü de. Ölüm saflığını yitirmiştir. Varlığı darbe almıştır, tek doğru ölüm olarak cehennem azabına açılan bir eşikten başka bir şey değildir çünkü artık. Baudelaire Hıristiyanlığın vardığı sonucu sonuna dek izlemedi. Ama kurduğu o vücut tiyatrosunda fiziksel ölümün artık sık sık gözden kaybolduğu olur. Bu dünyada çekilen cezanın soluk renklerine bürünür, sakatlığın, yaşlanmanın ve yoksulluğun gösterisi içinde silinir, böylece trajediden çıkıp dram haline gelerek, yazgıdan acıya dönüşerek, özün coşkusundan zamanın uzun cezasında özün alçalışına dönüşerek kendi kendini yadsır.

Bunun sonucu olarak Baudelaire'in şiirinde aydınlık yok olur. Yapıtın öteki yüzüdür bu – felaketin ortaya çıkıp güzellikten daha ağır bastığı yüzü. Güzelliğin alaya alındığı ya da kokuşmuş biçimleriyle acımasızca resmedildiği bile olur. Baudelaire o zaman baştaki diriliğinden çok uzaktır. Külden ve demirden bir göğün altında (*Beatriçe*'nin göğünün altında) duraksar, her şeyden yoksundur. Ölümden bir güç beklemiştir. Lekeye bulanmış bir dünyadır tek eline geçen. O zaman, gururlu bir biçimde, sırf boş laf olmaktan korkar: *alçak*, der, *soytarı*.

Özü bakımından şiirsel olan bir düş kırıklığıdır bu. Rimbaud belki bu noktada susmuştur. Öte yandan, dünyanın çıkardığı bir engelin şiire zorunlu bir yıkım getirmesi gerekir belki de. Belki de şiir çaresiz umuttan başka bir şey değildir.

Ama *Kötülük Çiçekleri*'nin, yani Baudelaire'in en değişmez niteliği her şeye karşın enerjidir.

Ve bunalımının doruğunda Baudelaire karanlık ve karma bir doğruluğa sahip tuhaf tablolarla kendini toparlar, günahtan ileri gelen ölüm saf olarak yeniden doğmak üzeredir: çift imgeler –örnek olarak *Bir Kurban Kadın*'ı veririm–, paradoksal düşünce. Derinden Dionysosçu olana bir tür Jansenizm katılığı karışmıştır. Ama henüz belirsiz kalan bir kurtuluş düşüncesi umutsuzlukta da pekâlâ yeşerir. Baudelaire doğruluğun yakın olduğunu sezer. Baudelaire *yanar*, böyle denebilirse, en büyük

şairdir, vahşidir, hatasızdır... Yine de iç karartıcı örtüyü yırtamaz. En yüce meşalelere layık olan yüce amacı bir çamurla kaplı kalır.

Ağır bir saraka dile getirir o zaman. Boş dünyayı sevmektir bu yine. Villon ya da Maynard gibi aşkın doğruluğuyla kurtuluşa ermektir bu.

VIII

Büyük zihinsel çabasının çoğunun boşa gittiğini görmüş olabilir Charles Baudelaire. Yitme eğilimi ve bu yitimin yitirilişi, bu çifte bir tutkudur; sonuncusunu, gerçekten ölmeden bir yıl önce tanık olduğu zihninin yıkıntısı simgeler.

Bu halleriyle de *Kötülük Çiçekleri*, "marazî çiçekler", neredeyse kutsal bir kitaptır. Bir aşkınlık isteğimiz sıkıntılı huzurunu orada bulmuştur.

Baudelaire şiire işlemiş olan büyük kurban oluş düşüncesini canlandırmıştır.

Tanrı'nın uzun süreden beri artık var olmadığı bir dönemde, ölümün etkili olabileceğini bulgulamıştır. Yitik insanın birliğini ancak ve ancak ölümün yeniden biçimlendireceğini. Ve gerçekten Mallarmé ya da Proust'un, ve Artaud'nun ve Jouve'un –*Kötülük Çiçekleri* ruhunun mirasçılarının– yapıtları üzerinden, ölümün ruhlara oldukça hizmeti geçtiğini düşünebiliriz: sonunda özgür ve saf bir dünyada.

Ölüm tanrı sözünün yazgısını nihayete erdirecektir. Uzun süren başıboş arayışının sonunda din duygusuna şiir barınağının kapılarını açacaktır.

Balthus'ün Buluşu

I

Balthus'ün sanatı üstüne daha bugünden ciddi bir biçimde konuşulabilir mi bilemiyorum. Bu dağınık yapıtın başlıca örnekleri büyük bir sergiyle toplanmadıkça ne söylense sakınımsızlık olur. Bundan başka, Balthus'ü iyi anlamak için çağdaş yaratımın kimi ulamlarından kurtulmak gerekir. En azından, çağdaş resimde, Balthus'ün yabancısı olarak kaldığı bir yanılsama vardır. Dünyada olma arzusu asla bu yüzyıldaki kadar yoksun kalmamıştır sevdiğinden. Aynı arzu sevdiği şeye giden yolu asla yeni yapıtlardaki kadar kolaylıkla bulduğunu da sanmamıştır ama. Var olma kaygısı, dolaysıza ve pürtüklü maddelere duyulan açlık, "biçimselliğe aykırı" diye nitelendirilen güzel resimlerde öğeselin konturlarını görmemizi sağlıyor ama bir düş kurtuluş demek değildir, bir çağrışım sahip olmak demek değildir ve gerçeğe tutkun olan sanatımız, arayışının en süreksiz ve en çatışmalı yanıyla, işlenmemiş şeyin Arkadya'sından, çobanıllık geleneğinin yeni bir biçiminden başka bir şey değildir belki de.

Yine de, göstergenin altında, var olanı bulmak ressamların görevidir. Ama bu geri dönüş hareketinin sahte olmaması için çelişkinin iki ucunun da elden bırakılmaması ve şeylerin tözüne dönmek isteyen tinin bütün farklılığıyla, sorun çıkaran farklılığıyla kendini sonuna kadar ileri sürmesi gerekir. Bizler Batılıyız, yadsıyamayız. Bilgi ağacının meyvasını yedik, yadsı-

yamayız. İçinde bulunduğumuz halden iyileşmemizi düşlemenin uzağında, kesin zihinselliğimizde baştan yaratmalıyız bulunuşu. Bu bakımdan geçmiş yüzyıllardaki ve daha yakın zamanlardaki resim –Giotto'dan, sonra Massacio'dan kübizme dek–, kendisinden sonraki ütopyadan çok daha üstün oldu. Dolaylı ile dolaysız, dil ile varlık arasındaki savaşın hem sahnesi hem de eğretilemesi olmuştur o resmin büyük değişken alanı. Onun her şeyden önce ussal niteliği gecenin menderesine, bulanıklıklara, seraplara götürür insanı; kimi kez –Paolo Uccello'da olduğu gibi– dünyanın aydınlığının neredeyse şeytani bir biçimde silinmesi kılığı altında, geometriyle sezginin çatıştığı bu alandaki yalınlık kadar olasılık dışı bir şey yoktur. Yine de o dünya aydınlığı, bu kez gerçekten var olan o labirentin dibinde parıldayabilir: bir mutlaklık halinde, imgede değil, eylemde. Perspektif denen o çukurda, örneğin Piero della Francesca'nın yapıtında, bir tanın altın pullarıdır, biraz *pittura chiara*'dır. Günahın bol olduğu yerde bol boldur hidayet, denebilir tanrıbilim terimleriyle. Bize hep yabancı kalan gerçek şey ile tinin yaratımı arasında her şeye karşın var olan bir yakınlığa, *zaman zaman* bir özdeşliğe işaret etmek olur bu.

Bir olasılık dışı gerçekçiliği. Sonuçta eytişim eksikliğinden ötürü bugün pek uzağındayız böyle bir şeyin. Ama yolun anlamının algılanması için, böylece belki yolu yeniden bulmak için yolun silinip gitmesi gerekiyordu belki de. – Görünüş ile Varlığın içiçelikleri üstüne bu yüzyılda pek az kişinin düşündüğü kadar düşünmüş olan Balthus bu noktada görünüyor bana.

II

Balthus'ün sanatının bir ilk devinimine, duyumsal varoluşun her şeyden önce ahlaksal yadsınışına örnek olarak *Kedilerin Kralı*'nı alacağım.

Bir portre. Kral çok genç bir adam, herhalde ressamla yaşıt. Bir odadaki gri günışığında, çıplak duvarın önünde ayakta. Bir eli kalçasında, ötekisi ceketinin kenarını tutmuş, sıkılı, kaş-

ları çatık, gözleri en koyu inatla kısılmış, önüne bakıyor. Yüzden kibir okunur ama yüz bir çatışmayı da itiraf ediyor; kralın bacağının yanındaki bir taburenin üstünde, bir kediye verilen sonsuz bir cezanın aletine benzeyen kamçıda da bir hükmetme, hattâ bir zorbalık düşüncesi açığa vuruluyor. Nitekim bu odadaki öteki kişilik bir kedi. Solda, alnını kralın sağ bacağına yaslamış. Kedi herhalde bir tehdit altında, köle gibi kullanılıyor da olabilir ama aynı zamanda yakın bir arkadaş, korkulan bir sırdaş olduğu kesin. Aslında bu kral ve bu kedi tek bir varoluştur. Ve eğer ilk bakışta kral bir ayna karşısında ayakta durup kendine bakar gibi görünüyorsa da, kralın, özbilincin en derininde, aynadan kedinin bakışını aradığı çok geçmeden fark ediliyor. Demek ki burada bir takıntı açığa vurulmaktadır. Biçimlerin sözü bu takıntıyı ortaya çıkarır ve başka hatlarını ele verir. Adam sınamanın katı diliyle betimlenirken, kendini indirgediği ya da indirgemek istediği bu duruş diri uzun çizgilerle kuru kuru belirtilirken hayvanın biçimi ve maddesi belirsizdir, açıklık ve kavram olan kralına bir kütlenin karanlığıyla karşı koyar. Bundan başka, ressam bu tombul kediyi zayıf kralın yanına koyarken acayipliğe düşmediği gibi, dişleri sıkılı bu yüzü, bu enerjik ve atılgan bakışı kedinin çok üstüne yerleştirmeyi de başarmış. Bir mesafe koyma isteği bundan daha iyi anlatılamaz. Bunu tabureye dayalı duran bir levhaya kazınmış sözcükler ikinci bir kez dile getirir. A PORTRAIT OF H. M. THE KING OF CATS, painted by HIMSELF, MCMXXXV... Buradaki yabancı dil bir yalnızlık kaygısı belli ediyor, ikinci bir dil kendi kendinden bir ayrılma isteğini gösteriyor: İngiliz dilinin seçilmiş olması ise, sanıyorum, yapıtın biçeminden de belli olan, çileci, duyumsal belirtiler bakımından yoksul, Fransız romantizmi zevkine oldukça yakın Baudelaire'deki ayırtısına uygun biçimiyle dandy'cilik dinini kabul etmenin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu *King of cats* Hamlet kılığındaki genç Delacroix'yı ne kadar da andırıyor! Hele Baudelaire'in kendi portrelerini, o kendini tanımlama ve doğrulama denemelerini! Burada da bir çatışma söz konusudur çünkü. Özgür olmak isteyen, daha doğrusu köle olmamak isteyen bir bilincin hemen yanıbaşında, arzunun yasasına maruz kalan ve her ne pahası-

na olursa olsun var olanla uyumunu koruyan daha karanlık varlık görünüyor. Hem bilinçsiz yaşam hem doğal şey olarak, ikisinin gecesel birleşmesinde, bir kuşku ve gurur adamının yadsımak isteyeceği bu birleşmede kedi, doğal olandır, dolayısıyla *iğrenç* olandır, tiksinç sınırdır – buna karşın insanı büyüler, kral da büyülenmiştir zaten. Bir hükmetme arzusu bir tehdit savurmuştur. Ama onun bütün gerginliği yalnızca bunu dile getirmekle tükenir gider. Kibri melankolidir de. Onun sınır tanımayacak olan enerjisi, ki bu da Baudelaire'inkiyle aynı doğaya sahiptir, kendi bozgununun, terk edilmişliğin, sıkıntının sınaması karşısında mücadele vermek zorundadır. Suskunluğundan kendisine ilişkin bir fikir öne sürülebilecek resme gelince, hiç kuşku yok ki içinden dolup taşan bir yaşama karşı reddini Zühal etkisindeki o bilginin de teşvikiyle uygulamaya geçirmeyi dener. Nesnenin dış bilgisini derinleştirdiği ölçüde o nesneyi uzaklaştıran *furor malinconicus* Balthus'ü öyle bir karışıklıklar yöresine götürecektir ki orada kibir düşlemi her türlü yaşamı aldatır ve yok eder.

Ama gereken tehlike, temel alınacak yadsıma buradadır işte.

Başka bir deyişle, kibrin bir bilinci ele geçirmesi, onu ilk başta ilişkide olduğu nesneden koparması ve yine yıkıp geçmek isteyeceği ama sonunda yüreğini teslim edeceği bir başka gerçekliğe doğru güçlü pençeleriyle sürüklemesi – bütün bu devinim, yol ne kadar uzun ve ıssız olursa olsun, değer taşıyanın özüdür bence. Bu devinim gelip geçici değildir. Yapıtın her anında başlar ve biter. Kimi kez yolunu şaşırabilir. Ama başarıya ulaşınca da, bolluk içinde elden bırakmadığı o içsel kuruluktan daha yüce ne olabilir? Var olanın trajiğinin ta kendisidir bu.

III

Balthus'ün ilk tablolarında (yaklaşık olarak 1925'ten 1933'e kadar), kibir gemlenir daha: ama bunalımla sonuçlanacak çelişkiler daha o zaman bile kendini açıkça gösterir. Bu tablolar keskin, şiddetli tablolardır. Şeylere verdikleri biçimde,

yakın gelecekteki bir yadsımayı haber veren sallantılılık ele verirler. Nesnenin kimi nitelikleri özenle korunmuş, bu da bir gerçekçiliği getirir akla. Ama bir o kadar temel niteliklerin kimileri de unutulmuş ya da yok sayılmıştır; böylece Balthus'le duyumsal deneyim arasındaki ilişkinin karışıklığının sabırsızca itiraf edildiği densiz ve acımasız bir sanat çıkar ortaya. Sert profil ve jestler dönemiydi o dönem, aynı zamanda yokluk dönemi de olmuştu bile. Bu dönemin başyapıtı ve sanki özeti olan *Sokak*'ta (1933), jestlerin ayrıntılı bir krokideymiş gibi yalınlaştırıldığı kopuk kopuk ve yabanıl *Sokak*'ta tehditkâr bir gerçekdışılık baş gösterir, eğretilemesi her yandan düzme pencerelerle, acayip tabelalarla ve aldatıcı perspektiflerle her tarafa yayılan bir gerçekdışılık. Balthus nesnesini böyle fazla kaba bir biçimde yakalayarak onu korkutuyor mu acaba? Çocukluk anılarının birdenbire akın etmesiyle de ortaya çıkıp belirginleşen yokluğun tırmanışı karşısında sertliğe mecbur mu kalıyor yoksa? Artık erotizm öğesinin önemi böyle açıklanabilir. Temel bir gerçeklik kadar erotizm öğesi de her gerçekliğin simgesi olur, her gerçekliğe karşı arzu ama aynı zamanda ona konulan yasak olarak. Nesne tutkuyla istenip tutkuyla reddedilince, bu dramı erotik imgeden, soğuk resmedilen erotik imgeden daha iyi ne gösterebilir? Her ne olursa olsun, Balthus ne zaman kendini bulmak ya da kendini ifade etmek istese dilini erotik imgeden alır. Bu da her şeyden önce erotizm öğesindeki şiddet kapasitesiyle olacaktır. Bu ilk dönemde öyle tuvaller var ki mesafe isteği sadizme varacak derecede şiddetlenir, yakın olana hayranlık müstehcenliğe varır, bu ikisi bir dinginlik içinde yatışır, bu dinginlik de büyük sanattır zaten. Ama daha da sık olarak erotizm öğesi, o ruhta çatışan bütün güçlerin tam bir sadakatle anlamlandırıldığı bir şifre halini alır. Örneğin *Gitar Dersi*'nde. Sade bir odada (gitar yere atılmış, bir piyano seçiliyor, koltuk), rahatsızlık, kötülük ve soğukluk gibi biçimler altında, yakınlığın insanı, dünyayı kabul edişinin nayif hareketiyle o kız çocuk, mesafenin insanı tarafından ayartılmıştır. *Kedilerin Kralı*'nın da yüzleştiği tehlike tam olarak budur. İçindeki karanlık ve küçümseyici bir şeyler yaşamını birliğinden, yalın bütünlüğünden saptırmıştır.

IV

1935'ten sonra (Kediler Kralı'ndan sonra) *Çocuklar* ya da *Derain'in Portresi* gibi yapıtlar daha oturaklı bir sanatın başlangıcına işaret eder.

Kedilerin Kralı'nın arzuladığı o denetim gücünü Balthus burada devreye sokar. İçgüdüsel ya da duygusal tepkileri bastırmak amaç olmuştur ve *intikam tadında bir duyarsızlık* düşü imgenin tekinsiz uzamını denetim altında tutmaya çalışır ama bu uzamda yeni bir belirsizliğin baş göstermesine engel olamaz. Çünkü Balthus bu yolla bir ikinci bilinçlilik derecesine bağlandığı anda, tek niyetinin duyumsal nesne karşısında silinmek ve yoruma kaçmadan, kişisel bakış açısını karıştırmadan nesneyi yüzde yüz sadakatle aktarmak olduğu düşüncesinden uzak görünmez, en azından kendini uzak değilmiş gibi gösterir. Ona göre büyük sanat, ressamın ortada olmayışıdır ve zihinselliğin kesinlikle dışındadır, sözcüğün karanlık ve sonsuz kaynaşmalar anlamıyla. – Bu tutumda bir doğruluk vardır: var olanın apaçıklığını resimde kesin saymak. Ama apaçıklık ile yüzde yüz sadakat illa at başı gitmeyebilir ve aslında bence Balthus'ün en canlı, en titiz "nesnel" gerçeklik için duyduğu kaygı, onun kendisiyle ilişkisinin kılık değiştirmiş halinden başka bir şey değildir.

Tek örnek olarak harika *Larchant Görünümü*'nü alacağım. Bu tablo savaş öncesi dönemdendir. Ve *Gitar Dersi*'ndeki şaşırtıcı kaskatılığı ya da *Sokak*'taki kabalığı düşünürsek, yüzde yüz sadık taklit yönünde burada dev bir adım atıldığı açıkça görünür. Yolun öte yanında, sürülmüş toprakların erincinde, kımıltısız ve sanki dilsiz köyün üzerinde dev katedral yıkıntısı aynı anda hem kahramansı hem dingin bir olumlamadır, zamandışı bir süredir. Tek doğru yazgının ancak doğuştan gelen dolgunlukla uyum içinde bulunabileceği bir yer. Ve fiziksel şeylerin renginin azlığını ve dünyasal çizgilerin yalınlığını burada egemen olan ışık her türlü derin deneyimin mutlak sınırı haline getirir, ötesinde ya da berisinde artık hiçbir şeyin olmadığı apaçıklık haline. Var olanın yüzü hiç bu kadar sadık olamamıştır; hiçbir yapıt yalın görünün, sanat ötesindeki bir sanatın,

şeyler arasında bir yaşamın nasıl bir şifa verebileceğini bir köyle bir ışığın bu birleşmesi kadar hissettirmemiştir. Ne var ki köy *uzaktadır*, vaadedilmiş bir toprak gibi uzakta. Mesafede her türlü ilinek yok olur ve böylece uzakta küresel ışıkta parıldayarak kavranabilir gerçekliğin bölgesi oluverir Balthus'ün ustaca yakaladığı o görünüşler, o dünya, ancak duyumsal görünüşler altında tasarlanabilmesiyle çelişki oluşturan o gökler alemi. Böylesine idealist[1] olan bu tabloda kanımca en önemli yan, betimlenmiş şey değil, o şeyi buradaki gibi betimlemek uğruna ressamın yaptığı bütün özveridir. Başka türlü söylersek, imgede sadakat, kendini yenmenin bir yolundan başka bir şey değildir. Bir sanatçıyı çatışmalar arasında kalmış bir içselliğe tâbi tutan şeyi o sanatçının yadsımasını sağlar. Gerçekten harika bir tablo, tinin bütün oyununun tablosu. Aynı zamanda da harika bir kılık değiştirmedir, kendi kendine yönelik mutlak bir kaygı içinde taşın bu kadar yakınına gelmek – ama bütün bunlar sonunda başka bir taşın, daha dokunaklı, diyeceğim, daha gerçek bir taşın yeniden doğması için, ressamın kendi karanlığının olasılık dışındaki zemininden.

Bir macera başlatılmıştır; bu macerada, var olanın özenle betimlenişi ile var olanın derin uygulaması –benim bulunuş dediğim– çakışmayacaktır. Bu macerada Kedilerin Kralı'nın ahlaksal tutkusu ile ressamın duyumsal eğilimi kimi zaman *Larchant Görünümü*'nde olduğu gibi bağdaşıp yalın bir varolmanın zararına bu ahlaksal tutkuyu güvence altına alacaklar, kimi zaman çarpışacaklar ve böylece Balthus'ü bu dünyanın dolaysızına bağlayan, her şeye karşın yoğun ve direngen içgüdü galip gelecektir. Kralın bir zaferi ve bozgunu. Ve birinin öbürüne bulanmışlığından doğar büyük sanat, o zihinsel ve sanki ikinci sanat, kişisel

1 Savaş öncesi yıllarında, aralarında Balthus'ün de bulunduğu kimi insanlar için büyük Larchant yıkıntısının tehdit altında bulunanın bir simgesi ve tinsel bir bağlanmanın yeri olduğunu eklemeye gerek var mı? Ama Balthus'ün konu bakımından daha az önem taşıyan başka görünümleri de tinsel bir bağlanmanın yeri ile ressam arasında aynı ilişkiyi ele verir. Doğal olarak biraz daha eski olduğunu sandığım *Roma Taşrası Görünümü*'nü düşünüyorum özellikle. Orada geniş ufuk Siena'lı kimi primitiflerdeki gibi yukarı çekilmiştir, toprak bütün tabloyu kaplar ama tablonun bizde bıraktığı en güçlü izlenim, çatallanan yollarda her ayrıntının uzaklaşıp gitmesidir. Sanatlardaki bakış açısı üzerine Ortega y Gasset'in saptamaları bu resme uygulanabilir gibi görünüyor.

olarak benim en azından bugün doğru bir gerçekçilik olması için zorunlu olduğu düşündüğüm bir sanat. Balthus'ün bir başka tablosu yine bunu dile getirir. 1937 tarihli *Dağ*'dır bu: dolaşmaya çıkmış birkaç kişi doruğa ulaşmışlardır, aralarında bir genç kız, boylu boyunca uzanan ufka karşı gerdiği kollarıyla, sevinç dolu bir güvenin imgesidir, bayırı kaplayan gölgenin dışında vücudunun yarı beline kadar aydınlanmasıyla da adeta bütünlüğe kavuşmanın imgesidir. Burada, çocukluktan kalma görünümün dirildiği bu uzamda, *Gitar Dersi*'ndeki tedirgin ve cezalandırılmış ruh bir kaynağa dönüşünü kutlamakta ve saflığının sevincini duymaktadır. Ama üzüntünün gölgesi düşmez de değildir sevincine. Ve gözleri kocaman kocaman açılmış bu genç kızın yanında başka bir kız daha karanlık bir biçimde uzanmıştır, uykuya dalmış ya da ölmüş gibi durmaktadır. Bu kız ruhun şeytani yanıdır, sözümona şeyin dolaysızlığını benimsemenin altında kibrin çalışmasıdır, tinin tutkusunun aracı olarak resim sanatıdır.

V

Balthus'ün sanatında bu zorba istemin yollarını ve başarılarını bulmak gerekir.

Balthus'ün her şeyi bu girişim için nasıl seferber ettiğini, tehlikeye attığını göstermek gerekir. Baştaki dandy'ciliğin büyük bir yapıtın amacı haline nasıl geldiğini. Güncellikten uzak bir mesleğin bir yalnızlık olarak nasıl üstlenildiğini. Önceki yapıtların teklifsizliğinin, yeğinliğinin bir sabitlik ve sayılar sanatı tarafından nasıl sansüre uğratıldığını. Ressamın Piero della Francesca'dan bir ders istemesini[2]. Ama Piero'da uzamın ussallaştırılmasıyla tinsel erinç birlikte giderken Balthus'te biçimlerin disiplininin tek yaptığı şey, yatıştırılamamış önceki tedirginliği sindirmektir hep. Dolayısıyla bu iki ressamın arasın-

2 Uzamda sayıların yasasının renkteki karşılığı, Balthus'ün özellikle düşkün olduğu *soğuk tonlardır*. Apaçık bir biçimde bir sansür işlevi yerine getirirler. Resmin sözümona sadakatine bir uzaklık ve tuhaflık öğesi katarlar. Hele Balthus'ün aradığı şeyin tuvalde bu tonların ağır basmasından çok, sıcak tonlarla uyuşmalarıdır, derinden derine kaynaşmalarıdır. Kedilerin Kralı bu "serinkanlı" bireşimlerden hoşlanır. Balthus Piero'ya bu bakımdan da yakındır çünkü Piero sorun üzerine (özellikle San Francesco fresklerinde) çok çalışmış birkaç ressamdan biridir.

da şöyle bir ayrım vardır: Piero bütün çatışmaların çözüme kavuştuğu bir ortamda, bengide saklı yatan tamamlanma anlarını resmederken, hiçbir şeyin asla son bulmadığı Balthus'te en durağan sahneler çelişkileriyle kesintiye uğratmak istedikleri sıkıntılı, tehdit altında bulunan bir zaman parçası içerisinde yer alırlar[3]. *Düş*'te böyledir. İki elini kafasının üzerinde kavuşturmuş, oturur vaziyette uyuyan çok genç kızın dinginliği bile fazla sürmeyecek bir askıya alınıştır, durağanlık ise bir paradoks. Burada her şey zamanın sekteye uğradığı bir ana işaret eder gibi görünüyor. Yine de her şey yaklaşan bir bunalımı, düşün akışının zamanına, arzunun şiddetlenmesinin zamanına benzer gizli bir zamanın hızla akıp gidişini belli eder. Bir kedi vardır zaten orada, Balthus'te sık sık olduğu gibi. Bir tabaktan süt içmektedir, kör ve daha basit bir susuzluğu açgözlüce gidermektedir.

Piero'daki durağanlık, hiçbir şeyin yıkamayacağı bir durağanlık gibiyken, Balthus'te durağanlığı neyin ayakta tutabileceği anlaşılmaz. Balthus'te uzam zamanı yenmeyi başaramamıştır, *Şöminedeki Nü* dışında: bu Brunelleschi tarzında şaşırtıcı sayılar uyumunda ayakta duran genç kız ancak yontuya dönüşmek pahasına ulaşır gerçek bir dinginliğe. Zamanı yenmemiştir, tersine, onu açığa vurur. Görünmez olması gereken o gerçekliğe gergin, çelişik ya da kaçamak bir jestle bir biçim vermeyi başarır. Evet, şimdi en verimli bozgunu anlatıyorum. İstenmiş, hazırlanmış bir bozgun bu belki de: kendi kurmadığı şeye, yalnızca içkinlik ve sonluluk olan şeye kibrin rıza göstermesi. Yapıtın bu öteki yüzünü, bu apansız "gerçekçiliği" tanımlamaya çalışmak istemiyorum. Birkaç özelliğini biraz rasgele söyleyeceğim yalnızca. İlk önce bir huzurdur bu. Sağlam biçimlerin uzamında kendini apansız parıltılar halinde (maddede, gerçekten, yaklaşan kedinin bir gülümsemesinde) açığa

3 Balthus'e ruh olarak Piero della Francesca değil de, belki Andrea del Castagno çok yakındır. Zaten Andrea ile Piero'nun arasındaki yakınlıklar ve ikisinin uyuşmazlığıdır aslında Balthus'ün sorunu. *Kedilerin Kralı* ile *Pippo Spano*'yu karşılaştırmak ve Sant' Apollonia'nın *Son Akşam Yemeği*'ni düşünmek yeter.
Balthus'le Uccello'yu da yaklaştırmak gerekir (örneğin *Sokak*'la *San Romano Savaşı*'nı). Courbet, Corot ve başka Fransız ressamları Balthus'ün duyumsal düzeyde kaynakları olsalar da, *zihinsel şey* olarak Balthus'ün sanatı Toscana manyerizmini doğuran eytişimle aydınlanır.

vurduğunda, kralda insancıllık olarak, bekleyişin son sınırındaki aydınlanıştır, uzamın içerisine açılan yerdir, uzamın dayattığı sertliklerin aydınlık ve hafif yadsınışıdır. Böylelikle de bir bağışlamadır. Bağışlama eseri olan tabloları vardır Balthus'ün. Çünkü kaçak olan, bunlarda, deyim yerindeyse, doğrudan doğruya dışavurur kendini. Gerçekliği alır ele. Ressamın konularına kendi görkemli melankolisini benimsetir, işte o zaman ressam zihinaçıklığına olduğu kadar duruluğa da kavuşur. *Kedili Nü*'nün kaynağı budur. Daha kırılgan ve elbette daha açık saçık bir *Gece*, ama Michelangelo'daki gibi bütün bir sessizlikle ve bütün bir huzurla yüklü. Kaçak olan, kimi zaman Balthus'ü (göreceğimiz gibi) en zorlu sınamalara sürükleyebilir. Ama sonunda bir kurtuluştur.

VI

Kedilerin Kralı'nın *Commerce-Saint-André Geçidi*'nde sevdiği şey oradaki gizli niyetti ve Balthus'ün eski *Sokak*'ta kendini gösteren o şiddet bölgesini gerçeğe yüzde yüz sadık ve durağan sanatına tâbi kılmak istemesiydi.

En büyük meydan okuyuşa hazırlanır gibi hazırlandı buna en azından. İtalyan ressamlarının dersinin verebileceği bütün yardım talep edilmiştir. Ve çatışma gözüpek bir biçimde rakibe götürülmüştü, içinde daha gece bulunduğunu ressamın bildiği zihinsel yere benzeyen o yarı kapalı bahçede. Orada durağanın tapınağı özenle dikilmiştir. Ki pencerelerle dolu duvarların güçlü bir biçimde vurguladığı yataylardan ve dikeylerden, bu uzamın ritimlerinin bir araya getirmekten çok birbirinden ayırdığı çeşitli kişiliklerden oluşur. Orada hiçbir şey rastlantıya bırakılmamıştır. Bir özü sınırlandırmayı ve orada zamanı ortadan kaldırmayı amaçlayan oranların ve biçimlerin bir bakışımında birbirini yanıtlar her şey. Peki bunun bizi illa bunaltması neden? İçinde hiçbir yaşamın belirmediği sahte ya da karanlık pencerelerde oynaşan bakışım değil midir bizi bunaltan tam da? Biraz olsun dikkatle ayrımsanır ayrımsanmaz her kişilik de bir tuhaf görünür. Yüzünde sanki bir özlem, bir anıştır-

ma ya da bir anı gezinir, rüyadaki biçimler gibi sanki dönüşür ve gizli tuttuğu anlamı birazdan açığa vuracaktır. Rüyada bunalmanın doruğunda bir sırrın ortaya çıkacağı anda mıyız? Ama işte uzam biçim değiştirmektedir aslında. Gerçeklik anlamına gelmesi istenmişken gerçekliği örtbas etmektedir işte. Gerçeğin asıl doğasını söylemektedir, zihinsel uçurumu. Geçit sözcüğünün başka bir anlama geldiği düşüncesini akla getirir[4]. Belki de bu sözcük, bir kişi geçiyor demektir. O uzaklaşan delikanlıyla ilk plandaki tuhaf kızın yolları bir an kesişti ama durmayıp geçtiler demektir. Bir kişi geçer, – yazgı sözünü söylemiştir. "Geçiş", olanağın bastırılıp yok edilmesi olup çıkmıştır. O çocuk omuzlarının üstüne Balthus'ün kondurduğu o takma surat gibi, geçiş de, anın duraksamasında, yanlış anlamadan ve yokluktan başka bir olmayacaktı. Nedir bu karşılaşma, bunu anlamaya çalışacağız demek ki. Ama karşılaşma hakkında konuşan bu tablo, onun doğasını da söyleyecektir. Burada bir adam uzaklaşmaktadır. Ama burada, estetik bir amacın en güçlü noktasında, bir anı hayalet hale gelmektedir, kişi bu sayılar tuzağından kaçıyormuş gibi. Solda oynayan çocuklara bakın. Orada yaşamın kendisi, yaşamın gri taşta yeniden başlaması olmalılar. Asılı kalmış jestler, bilinmedik renkler, bir başka dünyaya ait gülümsemeler, yine de Balthus asla bu kadar yokluğa ait figürler, bu kadar tehlikeli seraplar resmetmemiştir. Kibirli tıpkılık gibi son derece tutarlı bir amaca, Kedilerin Kralı'nın koyduğu kurala burada tam riayete varlığın uğradığı sekte, hiçliğin su yüzüne çıkışı karşılık verir. *Elden kaçmış* karşılaşmanın anlamı da tam olarak budur. Genç kız, maskesinin[5] altında, yeryüzünün kendisiydi. Ve onun önünde Balthus'ün zihinsel yöntemi kendi boşunalığını anlamıştır. *Commerce Geçidi,* terk edilmişlik duygusunun yapıtıdır. Balthus orada sınırına ulaşmış, kuşkusunu korkuya varıncaya dek yaşamıştır: böyle olmasa, dükkanın kırmızısı, sicil dairesinin o kadar mükemmel bir biçimde kapanmış tahta pencerelerinin büyüleyici kırmızısı, gündelik dünyaya değil resim tarihine ait

4 *Passage* ("geçit") aynı zamanda "geçiş" demektir. çn.
5 Çünkü belki de bakışımın ve sayıların estetiği anlamına gelen *Sinigallia Meryemi*'nin meleklerine referansla, kızın yüzünde bence bir maske var.

olan o kırmızı, sanatın kendi değerinin umutsuzca ileri sürülüşü olmazdı, böylesine büyük bir boşluk karşısında resmin güçlerine, büyük ölülerin öğretimine bir çağrı olmazdı.

Yine de bir ayrıntı üzerinde durmak isterim.

Bu Balthus'te eskiye dayanan bir ayrıntıdır. Ne de olsa 1928'de *Sokak*'ın bir ilk halinden beri karşıma çıkar: yoğun ve sabit bir bakışla ilerleyen bir genç adam. Nereden geldiği nereye gittiği bilinmez. Ama bir babanın iki çocuğunu gezdirdiği bu tabloda Balthus için, uzak, silik bir anı, bilinçdışı bir anı olduğuna kolaylıkla inanırım. Öyle anlar vardır ki bir sokağın rastgele bir yerinde, kendisine doğru gelen bir kişi sayesinde, onun gözlerindeki yoğunluk sayesinde bir çocuk başkasının deneyimine açılır, – başkasının bulunuş niteliğine açılır. Ve çocuğun zihni için artık bir kaynaktır bu, hep geri dönecektir ona. Sonraki *Sokak* resminin birinci planında, bu yapıtta patlamaya bütün enerjisiyle yüklü tuhaf genç adamı yeniden karşımda buluyorum. Ve yeni bir *Sokak* olan, tin yasasının hüküm sürmek istediği *Commerce Geçidi*'nde, bana öyle geliyor ki bir kapının karanlık eşiğindeki başka bir çocuğun yüzünde işte o bakış vardır hâlâ. Bu çocuğun, bu oğlanın üstünde uzun bir elbise vardır. Gerçeğe benzerlik açısından bakarsak, bu giysi ondan çok şey alıp götürüyor. Ama işte tam da bu çocuğun başka bir gerçekliğin tanığı olduğunu anlamak gerekmiyor mu? Biraz geriye çekilmiş, biraz ötede. Kendisini büyük bir kibrin yadsıdığını iyi bilerek, acı çekecek bile olsa. Ama her şeye karşın orada hazır bulunmaktadır o, ve bütün gizemini yüklenmiş bütün yaşamıyla, ve bu karanlık dünyaya göz kulak olarak. İşin aslı, bu çocuk Varlığın bir başka kipidir, daha doğrusu Varlığın başka anıdır. Hayalet dünyasının ötesinde, o dünyanın sisleri içinde kararmış haliyle, yokluğun içinde yeniden başlamış olan bulunuş demektir o, varlığın karşılaşma olduğunu söyler, karşılaşma, ve sonluluk, ve bakış. Kendi üstünde yararsız bir egemenlik kurmak isteyen sanatçının kendi kendisiyle bir ilişkisinin seraplarından başka bir şey olmayan tıpkılığa ya da sayıya bağlanmıştı Balthus. Ama çorak yöreden bir kez daha geçmiş ve o bakışın figür haline getirilemezliğinde, aşkınlığında büyük gerçekçiliğin temellerini bir kez daha atmıştır işte.

Ve Kedilerin Kralı imgesinin karşısında başka bir Balthus imgesini koymak isterim.

Bu imgeyi de, gelmiş geçmiş bütün resimlerin en güzellerinden birinde, Balthus'ün tablolarından *Kırmızı Balıklar*'da bulduğumu sanıyorum. Masanın üstündeki bir fanusta balıklar yüzer. Masanın önünde yüzünde şeytani bir insan gülümsemesi olan bir kedi bir sandalyeye kurulmuş. Sağda bir genç kız. Masanın arkasında da, boyunun anca yetiştiği tepsiye iki elini koymuş küçük bir oğlan çocuğu; kırmızı balıkların fanusunun hemen yanındaki tombul ve yuvarlak kafası, balıkların umutsuzca dönüp durmalarının acıklı yinelenişi gibi. Aslında bu iki küre, mutlak ilişkilerinde özne ve nesnedir. Kaygıyla, doymazlıkla, üzüntüyle bakar çocuk kırmızı balıklara. Bütün yaşamı onlardadır, kendini bütünüyle tehlikeye atar, onlarda bulunan kendi ölümünü kabul eder. Şeylerin maddesinde geri dönüşsüzce yitip gitmektedir ama yine de kurtulmuştur.

VII

Belki de burada başka bir soru vardır, son bir soru.

Yapıtın bu bitmek bilmeyen yaratıcılık çatışması bir gün son bulacak mıdır? Yeni resimlerinden kimileri Balthus'ün kibir yasasının da, bu yasanın şiddetli giderimlerinin de ötesinde yeni bir yol bulduğu izlenimini uyandırabilir. *Gömlekli Nü*'yü düşünüyorum; yüce ve saf bir bulunuş, taş gibi apaçık, bakışında sorgulama yoktur, eski cebirin katılıklarından olduğu kadar kaçak jestten de uzakta, bir Mısır dinginliğinde çocuklukla olgunluk uzlaşır. Gerçekten kutsal bir imgedir, bilgeliğin ikonasıdır; tuvalin beyaz kalan yerleri onu bizim alçak dünyamızın çelişkilerinden yalıtır, tıpkı eskilerin altın fonu gibi. Yine aynı biçimde, kış ağaçlarının ve sisin tam olarak benimsendiği küçük bir görünüm, *Çiftlik Avlusu* yeryüzüne, varoluşa, yazgıya bir rızayı *Larchant Görünümü*'nden daha çok hissettiriyor gibi geliyor bana. *Pencere* de böyledir. Bu tabloda, birinci planda oda görülebilir, oda zihinsel dünyadır. Ama pencere açıktır. Ve dışarıda güzel yeşil ağaçlarla birlik içinde mevsim yazdır, seçilmiş barınağın somut evrenseli. Bu doğa ile özbilinç arasında, kadının ara-

cılığı. Yine çocukluğun hatlarını taşır ama Balthus'teki onca çocukta görülen tedirginlik ya da üzüntü yoktur onda. Balthus bu kadar değişmiş midir? Ama çok yakın tarihte yapılmış *Üç Kız Kardeş* portresi Kedilerin Kralının başyapıtıdır belki de. Sert bir ışıkta kendi köşelerine çekilmiş, öğleden sonranın ufak tefek uğraşları içinde taşlaşmış genç kızlarıyla, uzamın zaferidir bu en sonunda. Harika bir tablodur doğallıkla. Sayılar ya da renkler arasında sert ilişkiler çıtırdar sessizliğin içinde. Ama en maddi yasalarına, oylumlarına, ağırlıklarına indirgenmiş üç gövde büyük bir tehdit altında ölüymüş gibi yapan bir hayvandır, eski sadizm yeniden doğar içinde. Devinim ve yaşam varlığın bağrından kovulmuştur sonunda! Hayır, sanmıyorum ki Balthus dediğim ikiliğin çalkantılarından kurtulmuş olsun. Kendi nesnesi adına olduğu kadar arzu adına, sevinç adına olduğu kadar doruk noktası adına da tanıklık edenlerdendir Balthus, anıştırmada ya da alacakaranlıkta bile olsa. 1949'un büyük tablosu *Oda* da bunu söyler. Zihinsel uzamı bu kez ağır gölgeler bürümüştür. Uzak bir kedi dikkat kesilmiştir. Bir genç kız bir koltuğa uzanmıştır. Çıplaktır, yüzü arkaya yatıktır. Işık sağ taraftan gelmektedir. Işık yüksek ve geniş bir pencereden girer, pencereyi bir perde kapatmış olabilirdi ama kısa boylu ve sivri bir kişilik, bir kötücüllük, karanlık figürü kollarıyla perdeyi kaldırmıştır. Perdeyi açıyor, günışığı içeri girecek ve günışığıyla birlikte sansür yasası, eski mesafe insanı, ruhun gecesinin nöbetçisi yenilgiye uğratılmış, kovulmuş olacak sanki. Öylesine parlak, öylesine el değmemiş olan, odanın karanlığı içinde merkezde kalmayı başarmış olan gövde de zafer izlenimini besliyor, – peki canavar perdeyi gerçekten açıyor mu? Korkuya kapılmış kurbanının üstüne perdeyi kapatmayacak mıdır aslında (o zaman da aynı hareketi yapacaktı)? Belirsizlik gerçektir. Bu belirsizlik de yazgıdır.

Raoul Ubac

Ubac'ın sanatı, sakınımlılığı, vakarıyla, yalınlığıyla, çoğu kez ağırbaşlı sadeliğiyle ve her zamanki sessiz sedasız tutumuyla Fransız resim geleneğinde yerini hemen alıyor diye düşünüyorum. Bir şeyi ileri sürme isteğinden çok, netlik, kesin olma arzusu, basitleştiren ve yoğunlaştıran bir istenç, bir tin ışığı altında bir tür dinginlik: bizim okulumuzda çok eskilerden gelen tuval ve guvaşların özellikleri bunlar[6]. Ama "bizim okulumuz" sözü bu özellikleri ne kadar akla getiriyorsa, bu özelliklerin kendileri de böyle bulanık bir anlamlandırmaya ışık tutar... Geçmişi derinleştirmek kimi sanatçıların alınyazısında vardır; hattâ yitmeye yüz tutmuş yönelimleri adeta içgüdüsüyle baştan yaratıp hiç beklenmedik biçimde belirginleştirmek. Ubac'ın yapıtını incelemeye kalkışmayacağım; Fransız resminin temel özelliklerinden birini yeniden ele alıp uyguladığını söyleyeceğim yalnızca. O özellik de şudur: başka ülkelerin sanatlarını anlayabilmek ve sevebilmek, ama onları kendi diline çevirerek, kendi yasasına tâbi kılarak. Ubac'ta birçok kuzeyli öğe vardır sözgelimi. Bunlar Rünik geleneğe, İrlanda haç yontuları geleneğine bağlıdır ve –*Yumak*'ta, *Saban*'da ya da yontulmuş arduvazlarda– grafik kaygısının yoğun olduğunu

6 Fransız resmi derken, biçimini yavaş yavaş bulmuş bir geleneği kast ediyorum. Ne bir halkın dile gelişi, ne de bir soyun yapıtı, yalnızca şu: Yunanlı yontuculuğu ya da Floransa desenciliği gibi, kendi mantığı doğrultusunda gelişmiş tinsel bir olanak. Bir ressam çıkıp Fransız ressamı olmaya karar verebilir. Philippe de Champaigne bunu kanıtlamıştır. Ubac'ın kendisi de Belçika'nın Ardenne bölgesinden gelmiştir.

belli eder. Günümüz ressamlarının birçoğu gibi Ubac da kendini bir göstergeler dünyasının çekimine kaptırabilirdi. Bir alanı tarlaya indirger ve onun içerisinde çağımızın kuşkusunu kağıda geçiren o özerk biçimlere kapılarını ardına kadar açabilirdi. Bu türlü bir sanat izleyicisinin kafasında bir nesneyi canlandırmayınca, mutlakı kendi hararetinde aramak zorunda kalır. Ve eğer var olmak istiyorsa ilişki ve sayılardan doğan bir tür yetkinliğe yönelir, yok eğer asıl istediği heyecanlandırmaksa, o zaman maddelerin çeşitliliğindeki karanlık ya da yırtıcı çağrılara kulak verip rastlantının verileri içinde kendine bir yol açar. Ubac bu grafizm özerkliğine razı olmamıştır. Saf biçim hayranlığının, yapıtında *var olan* üstüne düşünme edimine, o daha yüce edime gölge düşürmesini kabul etmedi. Ve kapıldığı bir çekimin kendisine gem vurmasıyla kimi Fransız ressamlarının doğrudan kalıtçısı olmuştur. Moulins'li Usta da, Georges de La Tour da, Poussin de yabancı veriler üstünde çalışmışlardır. Dönüştürmüşlerdir onları. La Tour'da Caravaggio tarzından geriye ne kalmıştır, ressamın onu tanıdığını, üstüne düşündüğünü ve ona egemenliğini kabul ettirdiğini açıkça göstermek için gerekenden başka? Bu ressamlar –başka birçok ressam da, bir yere kadar– *varlık* uğrunda *egemenlik kurmuşlardır*. Kaygıları ahlaksal bir kaygıydı, bir disiplin fırsatı peşindeydi. Çok farklı resmetme tarzlarına gerçek bir birlik kazandıran bir sınama ve arılık geleneğini sürdürmüşlerdir böylelikle. Fouquet için, Chardin ya da Degas için olduğu gibi, varlık öncelikle *açıklık getirilendir*. Öyle bir gizemi vardır ki onu yalın bir desen, her türlü aşırılıktan daha iyi yansıtır. Sezgi işi değil, araştırma ve inceleme işidir, yoksulluk işidir. Fransız sanatı en başından beri sınırlamadan başka bir şey olmamıştır. İşte bu yüzden asla manyerizmde ya da barokta büyüklük gösteremedi; klasisizminin kolayca en yetkin durumunu bulmasına hep ilkel bir şeylerin, zanaatten kalan, kaygılı bir şeylerin engel olması gene bundandır. Bu noktada Ubac'ı buluyorum. Sözünü ettiğim egemenlik kurma çabasına zanaatkârın titiz özenini katar. Yavaş yavaş ve saygıyla resim yapar. Çok reddeder. Ve eminim ki onun doğruluk dediği şey, çok uzun bir araştırmanın sonunda çağrıştırmada özlü olmaktır. Ubac'ın resmi soyut

değil, anıştırmacıdır. Seçme ve düzenleme gücüne, yani belleğe ve yazgıya tâbi kılar gerçeği. Özsel bir yerin doruğunda bir keşişin hücresi gibi inşa edilmiştir. Ve bir an duracağım, bu resmin ruh olarak ne olduğunu söyledikten sonra: bir katılık, bir madde için katılık neyse o. Ubac'ın manzarasında baskın öğe küllü bir taştır. Bu küllü taş resmin modeli değil (*San Grau* ya da *Siyah Noktalı Tablo*'yu saymazsak, hiçbir başlık taşı belirtmez), üstüne düşünülen şeydir. Ubac'ın ona yüklediği anlama gelince: eski bir metinden (*Kör Güzellik, Troisième Convoi*'da [*Üçüncü Konvoy*], 1946, 3. sayı) derin bir niteliğe sahip olduğunu, hem dramatik hem tinsel olduğunu öğreniyoruz. "Taşların takdirine teslim olduğumuz şu anda, diye yazar, çıplaklıklarımızı anlama gücüne sahibiz, yalnız kendine tanıklık eden ve dönem dönem kendini bizlere son bir çare olarak sunan kör bir gücün anlamını kavrama gücüne..." Ubac'ın söylediği taş varlığın bir eğretilemesidir. Şimdiden kala kala özsel vurgularından başka bir şeyi kalmayan bir dünyayla ilgili olarak, daha da sıkı bir tutumluluk fikrini aşılamaktadır, bir sessizliği, gönlümüz ışıktaysa ışığı, gecedeyse geceyi.

Quattrocento Resminde Zaman ve Zamandışı

I

Quattrocento resminde zamandışı ve zaman üzerine şu birkaç saptamayı dile getirmeden önce, kimilerinizin tanıdığına emin olduğum bir duygudan söz etmek isterim. Yüzyıllar Piero della Francesca'nın yapıtına, başka yapıtlara olduğundan daha merhametli davranmadı. Arezzo'da, San Francesco Kilisesi'nin koro bölümünde biçimler kavlamakta ve çatlamaktadır, güçlü renkler görünmez olmuştur. Ve grafittiler, zamanın kaçınılmaz eylemini karanlık bir elle doğrularcasına berelemektedir freskleri. Güneşin arasıra büyük camlardan fırlattığı kuşların gölgesi *Gerçek Haçın Hikâyesi*'nin üstünden geçerken, gerçekten de bir yıkıntı bölgesinden geçer gibidir. Bizi saçma umudumuzdan vazgeçirmek için çaresizlik cininin elinde hiçbir yerde buradaki kadar çok kanıt ve gerekçe yoktur. Yine de bizde uyandırdığı üzüntü fazla sürmez. Başka bir duygu hemen onun yerine geçer. Buna, Henri Focillon'la birlikte, bir *zihinsel güvenlik* duygusu adını vermek istiyorum. Görünür dayanaklarının ciddi bir tehdit altında bulunmasına karşın yapıtın tinsel düzlemde olduğu şey, yapıtın yapıt olarak İdenin alanında keşfettirdiği şey sabit gibi görünmüştür bize. Karanlığın hemen silip götürdüğü tecelliler vardır. Bunların bize attırdığı adım, anın olasılık dışı armağanıdır. Sezginin gerçek keskinliği, Greco'da, Tintoretto'da, Rembrandt'ta, ancak hemen ardın-

dan gelecek felaketler karşılığında verilir sanki, geçici bir ateşkes, neredeyse bir meydan okuma gibi. Ama burada, Arezzo'da, bir bağışlamadır son haliyle. Bir tehdide karşı güvenlikte hisseder insan kendini. Daha doğrusu bu tehdit artık anlamını yitirmiştir, adeta sırf bizim kendi kafa karışıklığımız ve düzensizliğimizden kaynaklanıyormuş da, kendisinden bitmez tükenmez bir doğruluğun çıkarılacağı hem apaçık hem de basit temel görünüş, bu karışıklığı, bu düzensizliği imgenin aydınlık uzamından kesin olarak dışarı çıkarmıştır. Geometride de böyledir, problemde verilen biçimin içinde, daha basit, bir kuralla örtüşen bir yapı aranır. Mekanikte de bir problemin denklemi, dedikleri gibi, "zaman dışarıda bırakılarak" indirgenir, zaman bir kez ortadan kaldırılınca da görüngünün usla kavranabilir ve sanki hareketsiz yanı olan değişmez ilişki açığa çıkarılır. Piero'nun yaptığı indirgeme nedir? Sanırım tam da zamanın indirgenmesi.

II

Resim zamanı çeşitli biçimlerde içerir.

Bunlardan biri, tablonun kendisinin bize verildiği, daha doğrusu bizde yeniden yaratıldığı edimde gerçekleşir. Yapıtın bilincine varmamız bir süre içerisinde olur. Engellerle karşılaşarak, yorumlayarak, reddederek, sonra da yadsıyarak ya da kendi reddini aşarak bakış halini alan düşüncenin, ressamın kendi savını en sonunda üstleneceğimiz bir varlık kipi olarak bizde yeniden ortaya çıkarması için zamana, belli bir süreye gereksinimi vardır. Çünkü, *Kavranabilir Güzellik Üstüne* başlıklı kitabında Plotinos'un daha özsel bir nesne için söylediği gibi, görmek istediğimiz nesneyi gerçekten elde etmek için kendimizin ne olduğuna ilişkin bilincimizin yok olması gerekir; ama bu bilincin sürmesi de gerekir ki görüşümüz o haliyle olgunlaşsın: öyle ki öğrenme süreci ayrılıkla birlik arasında, edilginlikle sınama, uyanıklıkla düş arasında (böyle de denebilir) sürekli gidip gelir, olasılık dışındaki o dopdolu deneyime dek, düşteki karanlık yollarla uyanıklıktaki zihin açıklığının bireşi-

mine dek. Bu yaklaşma zamanını ve içinde bu zamanın harcanabileceği yapıtın derinliğini incelemek gerekir: göstergeden göstergeye geçtiğimiz bir okuma derinliği: şu mavi lekeden bir harmani kavramına, sonra onun Meryem anlamına geldiğinin bulgulanışına, bundan Meryem'in gülümsemesindeki herhangi bir ayırtıya ya da biçimdeki herhangi bir belirginliğe, bunlardan da bir mutlaklığa. Ama benim sözünü ettiğim şey, bu *anlambilimsel* derinlik değildir, deyim yerindeyse, bu göstergelerin zamanı değildir. Ben başka bir zamana bağlanmak istiyorum, imgenin söylediği şeyin yönlerinden biri olarak onun kendi içinde saklı bulunan zamana. Bizans Okulu'nun bir *Bakire*'sini alın, Murano apsidinin Meryem mozaiğini. Bu yüce figürün hiçbir yerinde, öyle değil mi, ya da nerdeyse hiçbir yerinde zamanın yüzü yoktur ve bu kez zaman sözcüğüyle varoluşumuzun o gerçeğini, dikkatimizi bazen yönelttiğimiz o şeyi kastediyorum; bu zamana bir filozof kadar bir ressam da dikkat edip onun üstünde durabilir. Daha açık bir biçimde, bu jestin, bu anın geçmişi ya da geleceğine ilişkin hiçbir şey düşünmeyiz. Onları işte bu yüzden zamanda konumlandıramıyoruz, bu yüzden onların zamandışı oldukları kanısına varıyoruz. Böyle figürler karşısında biz de yaşamımızı yapıp bozan o varoluş zamanının birçok sürükleyişinden bir parça kurtuluruz. Yapıtın okunması, zamanda olgunlaşan o arzu, kıvamını zamanla bulan ve kendi zamanımızı yapılandıran o edim, yapıtın okunması bizleri *zamanın dışına* götürmüştür. Bu da bizi memnun eder. Şeyin (mozaiğin ya da mihrap üstü resminin) maddiliğinin, görece sürerliğinin bu daha özsel durağanlıkla bir kat daha artması ve imgelerin alanının uzam dışında olduğu gibi zaman dışında da kurulması mantıklı gelir bize.

Yine de her imge *ikona* olsa gerek. Sonraki bir dönemden, 13. yüzyıl Toscana sanatından kalma şu öteki Meryem'e bakın. Kuşku yok ki ressam, tıpkı Murano mozaikçisi gibi, Meryem'de sıradan yaşamımızın zamanını yenmek istemiş. Ama yine zamandışı bir fon üstünde bakışların, jestlerin yavaş yavaş biçimlendiğini görürüz, kımıldayan ve gülmeye başlayan Çocuk'ta, konumlandırılmış ama kesin bir sürenin göstergelerini fark ederiz. Hiç olmazsa ressamlarda, bilinçli ya da bilinç-

siz, tutarlı ya da tutarsız bir biçimde, zamandışılık arzusunun bulunduğunu mu düşünmek gerekiyor? Paul Uccello'nun *Kutsal Ekmeğe Saygısızlık*'ına bakın ama: varlığını zamana borçludur. Ve sırf bir olayı, ciddi bir bunalım anını sahneye koyduğu için değil tabii. Resim bunu kopuk kopuk, ürkülü bir dinginlik içerisinde de yapabilirdi, örneklerini onca arkaik *İşkence*'nin bıraktığı gibi. Eğer *Saygısızlık* zamanda "var" ise, bu, parmakların titrekliğinde ya da bakışların sabitliğinde, yakın bir gelecekten ve onun trajik gücüllüğünden kaygılandığı içindir, kendi zamanımız diye adlandırdığımız o tasarılar ve tedirginlikler örgüsünün varlığının kendisini dile getirdiği içindir. Bu ressam zamanı *sevmiştir*. Ve resmin kendi araçlarıyla zamana bir yüz vermenin yolunu bulmuştur. Her şeyden önce şu var ki her nesne belli bir tür zaman anlamına gelir, nesnenin imgesi de bu zamanı yansıtacaktır. La Tour'un *Madeleine*'inde yanan bir alev kendi süresini, kendi sabırlı ve sonlu süresini dile getirir, aynı zamanda da insan vaktini simgeler; genç kadının donmuş, askıda kalmış bakışı düşünme denen o durguyu belirtir; kurukafa sonsuzluğun göstergesidir ama ondan önce ölümün kaçınılmazlığınınkidir. Bu nesneler amblemlerden başka bir şey de değildir. Zamanın en ünlü olduğu kadar anlamı en belirsiz sunusu olan, adı fazla kolayca verilen *derinlik*, resim yapıtında, zaman fikrini daha temele inerek aşılar.

Derinliğin uzamın anlatımı için adım adım keşfedildiği ileri sürüldü: sorunu yanlış bir biçimde ortaya koymaktır bu. Aslında resim sanatında düzlem Biçim'in, öz ve zamandışı olanın varlık kipinden, dolayısıyla da yerinden başka bir şey değildir. Düzlemde bir devinim ya da eylem resmedilse de –tıpkı Roman sanatında, örneğin söylencenin figürünün son derece ateşli olduğu Saint-Savin'de–, bu özsel, arketipal bir devinimdir, dindışı zamanı ortadan kaldıran kutsal edimdir. Bu yüzden, derinliğin belirtilmesi madde boyutundan, duyumsal dünyanın gecesinden başka bir şey de katamaz düzleme. Kesinliğin yerine kuşkuyu, tanrısalın yerine varoluşsalı, yani zamanı koyar. Evet, yapıtta zaman ancak devinimdeki derinlikle, devinimde duraksamalardan, belirsizliklerden, çelişkilerden oluşan kalınlıkla yansıtılır: biraz önce söz ettiğim Saint-Savin'deki fi-

gürlerle Tintoretto'nun *Aziz Markos'un Bedeninin Yaratılışı* arasındaki bütün ayrım budur. Buna karşılık olarak, "uzamın içindeki" figür nesneye düz figürden daha yakın değildir. *Başka bir şeyin* figürüdür yalnızca, kısacası Tanrı'nın değil, varoluşun figürüdür artık.

III

Bu uzam sorusuna geçtim çünkü İtalyan 15. yüzyılı perspektifte metafiziğini birçok zaman harika bir açıklıkla dile getirme fırsatını elde etmiştir.

Buna hazırlanmıştı da. Zemin ya da harabeler uzun süredir antik yapıtları yeniden gün ışığına çıkarıyor, yeni bir zaman düşüncesini, hem de bu yapıtlar ne kadar harap durumdaysa o kadar canlı bir zaman düşüncesini bunlarla birlikte getiriyordu. Örneğin 1340'larda Sienna'da "Lusimakhos'un" bir yontusu keşfedilir ve –bir süreliğine, kentin uğradığı felaketlerde batıl inançlar yüzünden yıkılana kadar bile olsa– büyük hayranlık kazanır. Oysa Duccio, Rucellai Madonnası'nı yapalı elli yıl olmamıştı. Bu çatışan iki düşünme biçimi nelerdir? Bir yandan, bu yeniden doğan figürlerde, sakin bir ruh halinde barınan Yunan'daki o zaman düşüncesi. Henry Corbin'in dediği gibi, "doğal, mekanik zaman, uzamsal devinimin, biyolojinin ve fiziğin zamanı" gibi görünen bir zaman. Orada varoluşsal hiçbir şeyin izine rastlanmaz, diye belirtiyor yine Corbin, çünkü o zamanlar birey insan türü hakkında edinebileceği en genel bilgiye karışıp onunla bir olma eğilimindeydi, çünkü ruhu İdeler gibi, saf biçimler gibi tasarlanmıştı. Bu yüzden de Yunan uygarlığının en güzel yontuları doğal inceliğe bulanmış gibidir, gözler hayvanınkiler gibi hem açık hem kapalıdır, bengiye sürekli ve bütünüyle içsel bir biçimde katılabilmek için tin tasarıya, kaygıya, geleceğe sırt çevirmiştir. Evrensel özsuyun bütün bitkilerde dolaştığı gibi içinde zamandışının nabzı atan bu klasik sanat karşısında kim hayran olmaz? Ölüm doğanın içinde eriyip gitmiştir sanki, başka yerde kısmi, dağınık ya da ulaşılmaz olan imge orada gizemli bir bi-

çimde *yetkin* gibidir. İnsan betimi yanlısı büyük bir sanatın gizli gereksinimi de budur. İnsan varlığının gerçeğinin insanın fiziksel bulunuşunun bir imgesine kapanabilmesi için, o biçimin sınırları içerisinde ve uzam ulamında eksiksizce ifade edilebilmesi için, öncelikle bizdeki insanlığın kendi kendisini bir öz gibi hissetmesi, yani sanki kendinin uçurumunu, parçalanışını, kırılışını, Hıristiyanlık'ın ilk yüzyıllarının dünyaya getirdiği o sapkın ve bulanık, muhtaç ama kendinden öteye geçmekten aciz zamanı içinde taşımaması gerekir.

Yunan sanatının yalnızca bir düş olduğu, ondaki birçok göstergeden belli oluyordu doğrusu. Örnek olarak Yunan sanatında gitgide daha çok hissedilen, mezartaşı yazıtlarındakine son derece yakın melankolisiyle yetineceğim. *"Ey Kharidas, söyle nedir aşağı dünyadaki şeyler? — Dipsiz karanlık. — Ya ölülerin yeniden yeryüzüne çıkması? — Bir yalan. — Ya Pluton? — Bir masal. — Mahvolduk!"* Kallimakhos'un düşüncesi böyle demek. Her yanda, Yahudi geleneğindeki gibi gizem dinlerinde, yeni bir düşünüşün çelişkileri ağırlığını iyiden iyiye hissettiriyordu. Güzelliği, συμμετία uyum olarak, bölümlerle bütünün birbirine uygunluğu olarak gören, antik dünyada son derece kökleşmiş bulunan düşünceye şiddetle karşı çıkarken Plotinos'un dile getirdiği düşünüştür bu. Uyum olabilmesi için bölümlerin, yani bölünmüşün olması gerekir, der Plotinos. Oysa güzel olan, Bir'dir, Bir'e doğrudan doğruya katılımdır. İşte sanattan, nesne olarak, olanaksız nesne olarak, aşkın olan bir gerçekliği alması istenmektedir. Sanat şeyleri taklit etmeye, örneğin portre yapmaya yönelirse yolunu kaybedecektir. Dolayısıyla her maddeye sırtını çevirmelidir, daha doğrusu – çünkü "Plotinosçu" sanatın tendışı bir sanat olduğu doğru değildir, tersine, mutlakı yalın biçimden, aydınlığın ışımasını taştan çıkarmakta öteki sanatların hepsinden ileri gider —, her türlü figüratif zorlamaya sırt çevirmelidir ki modelle görüntüyü birleştiren sempatide Zekâ'nın, tek gerçeklik olan Νοῦς'un o yansımasını yeniden yakalasın. André Grabar Plotinosçu ide ile ilk Hıristiyan sanatının arasında ne gibi yakın bağlar bulunduğunu göstermiştir. Geç İlkçağ'da mutlakı yapıta geri çağırmak için uygulanan, uzamın yadsınması, ters çevrilmiş ya da ışıyan pers-

pektifler, "gerileyici" biçim kabartısı, doğal biçimlerin düzenli geometrik şemalara uydurulması gibi kimi tekniklerin nasıl Plotinos'un düşüncesinin mantığında yer aldığını da göstermiştir. Ama bütün ortaçağ, Cimabue'ye kadar bütün İtalya da bu sanatın ve onun zamandışılık duygusunun varisi oldu. Çünkü –temel olan da budur– bu sanat bengiyle zamanı karşı karşıya getirmiştir. Daha önce doğa ve İde gibi birbirlerinin uzantısı olan bengilik ve zaman şimdi çatışmaktadırlar, Tanrı'yla salik gibi esriklik anındaki karşılaşmaları dışında. Ve salikin zamanı hatanın, umut ve yasın zamanıdır, en sonunda kendi farklılığıyla kabul edilmiş varoluşsal zamandır, ona hiçbir değer verilmemesini saymazsak. Apsidlerdeki büyük figürler karşısında tek isteği dağılıp yok olmak gibidir. Görü şifa olacaktır.

Bu zaman bir ölüm düşüncesinden doğmuştu doğal olarak. Bir *fanilik* resmine, bir *memento mori*'ye, ortaçağdaki o figürlere benzer: Yunanistan'da geliştirilmiş teknikler aşkınlık ve kurtuluş kaygısıyla biçim değiştirmiş, Polukleitos'un kanunu gizemci bir anlama çekilmiş, sayı simgeye, düşünce geometrisi hipnoza dönüşmüş, simetri ilkesi yeniden en kaba biçimlerini almıştır, tıpkı Ravenna'da bir İsa markasının her iki yanına birer tavuskuşu yerleştirerek ölümsüzlüğü ölüme koyarken yaptığı gibi.

Bu, açık açık söylemek gerek, neşenin doğuşuna benzer.

IV

Böylece Quattrocento'nun kökeninde karşı karşıya koyulmuş iki zaman anlayışı, iki temel yaratı kipi buluyoruz. Ama üçüncü bir öğe ağırlık kazanıp 1400'lere doğru büyük bir bunalım etkeni halini almasaydı bu dönem böylesine büyük bir dönem olmazdı. Bu yeni öğe, o ilk başta aşağılanan zamana verilen önemdir, sonluluğun yeniden değer kazanmasıdır.

Bunun tarihini anlatmak için 13. ve 14. yüzyıllara dönmek gerekir, dindışı zamanın içeriğine karşı gitgide artan bir ilginin onun düşük konumunda yine de daha hiçbir şeyi değiştirme-

diği döneme. Sanat insan değişkenliğini betimlemeyi yeni baştan öğreniyordu. Ne var ki o dönemde bu, sırf kendi köşesinde ve uzun süre için pitoresk, rüstik, gülünç gibi niteliklerin ulamlarında kalıyordu. Zamandışılık mimariyle ve büyük sanatların ağırbaşlılığıyla ifade edilirken, gündelik zamana herhangi bir iskemleyi süslemenin ötesinde izin verilmiyordu. Bunun dışında, bir zaman dilimi bir tabloda kendine yer bulmuşsa bile bu, bengi olanın bitişiğinde olurdu, tinin hiçbir çabası ondan tek başına bir gerçeklik çıkaramazdı. İnsanda evrenseli ve tekili aynı anda düşünmek isteyen ama bunu başaramayan skolastik "olanaksız bireşim"den memnuniyetle söz edilmiştir. İnsan jestinin hep gerçekleştirilememiş olarak, kutsal arketipin yaşama geçirilemeyecek uzamı tarafından boşa çıkarılmış olarak kaldığı gotik sanatında da durum aynıdır. Gerçek bireşimin, yani anın karşısında ruhban sınıfı hiyerarşiyi koyar. İspanyolların şapelindeki resimleri anımsayalım! Yine de İtalya, o hem çağcıl hem arkaik gotik dünyayı insancıllaştırmaya girişmişti bile. Dante'de de, cehennemin çemberlerinin içinde insancıl zaman, tutsak ya da güdüktür, Tantalos gibi, asla gerçekleştirmediği bir edimin taslağında kendini sürekli daha ileri atmak zorundadır – ama daha önceki hali üstüne düşünülürken birdenbire ne büyük bir ağırbaşlılık, ne büyük bir ciddiyet gelir! Francesca'nın sözlerini anımsıyoruz. Kitabın bir bölümüydü, der, alınyazımızı çizen: "*Ve o gün okumayı orada bıraktık.*" Alınyazılarındaki aşk, anda uyanmıştır. Zaman, biraz zaman kendilerini toparlamaya yeterdi, yasaya, o bengilik imgesine doğru dönerdi, Paolo ve Francesca'ya sorumluluklarını, gerçeği, kuşku yok ki yalanı, en azından ahlakı anımsatırdı, ne var ki an her şeyi kıskıvrak yakalamıştır. Gördüğümüz gibi bu an gizemci yaşamın anı değildir. Mutlaklığa kavuşmaz, insanlık durumunun en koyu karanlığında yitip gider, doğallıkla şeytanın saklandığı rastgele seçimin çalılığında, ölümün bölgesinde. Yine de Francesca'nın konuşabilmesi için, *rüzgâr sustu*, yazar Dante. Tanrı'nın öfkesi *bir an için* yatışmıştır. Harika bir eğretileme; hâlâ düşük sayılan o dindışı varoluşun sesini kutsalın yankılandırmaya başladığı duyulur burada. Dante'nin kendisi de heyecanlanmaktan ve ölüme benzeyen o

zamanın felaketini ("bir ölü gibi" yıkılıp düşene kadar) yüklenmekten kendini alamaz.

Giotto'da da böyledir. Bu ressamın, söylendiği kadar, duyumsal dünyanın kâşifi olduğunu sanmıyorum. Yapıtında hiçbir ufuk yoktur, yalnızca bir dekor. Ama insan jesti ve zamanıdır, yeniden bulduğu. Burada, *Noli Me Tangere*'de, şaşırmanın dokunaklılığı. Burada, *Acıma*'da, umarsızlıkla karşı karşıya bulunan aşkın tereddütleri, yolunu bulmaya çalışması. Bunlar hep, ancak zamanda, zamanla bir varlığa sahip olandır ve hep o tek ufuk gibidir, çünkü ölmeyecek hiçbir şeyin doğmadığı düşük zamanın bütün edimlerinin, sıkıntı ve umudun doğum üstüne eğildiği Padova'daki *İsa'nın Doğumu*'nda, tam da kutsalı belirtmeye katkıda bulunur. Giotto dindışı zamana öyle en yüksek değeri vermez doğal olarak. Tek yaptığı, harika bir mantıkla, İsa'nın *zamanda* gövde bulduğu düşüncesinin sonucunu çıkarmak: Tanrı eğer sonluluk ve ölüm olan (yani hata ve günah olan) bir zamanda bu görünüşe girmişse, ölümü yenmek ve dolayısıyla, her şeye karşın, zamanı yenmek için yapmıştır bunu. Ama ancak bir tanrının durdurabileceği bir şey resimle canlandırılırken yüceltilmiş olur. Giotto yenik olana kesin bir biçim vermiştir. Artık zaman *görünür*'dür ve sorun ona razı olup olmamak biçiminde ortaya konur.

İki grup ortaya çıkacaktır o zaman. Kimileri dolaylılaşmamış zamandışı düşüncesini kurtarmaya çalışacak, bunu da başaracaktır. Bunlar en iyi Hıristiyanlar mı olacaktır? Göstereceğim gibi, her zaman değil, eğer zamandışı, süregelen biçimleriyle yavaş yavaş anlam değiştirecekse, yeniden İde, tinlerin kavranabilir krallığı olacaksa gerçekten de. Hıristiyanlığın Yunanlı, Pelasgos'çu bir kutbu vardır. Ve bununla birlikte, yara sanılan şeyin iyileştirilmesinden çok unutulması. Ama başka ressamlar, zamanı sonuna kadar sevmeyi seçecektir. Öznelliğe, tutkulara çağrı yapacak, İlkçağ'dan "pagan" tarzlar ve konular isteyeceklerdir. Laik tinler midir bunlar? Sonuçta öyledirler belki, birçok sıkıntıdan sonra, ilk seçimlerinde diretmeleriyle, zevkten çok, karar gereği. Ama tanrısal ışığın bir parıldamasının ölümlü süresini aydınlığa kavuşturmaya skolastikten daha sağlam, daha dürüst bir biçimde çalışmış olacaklardır.

V

Bu iki grubun, bu iki eğilimin kendilerinin bilincine varmaları için bir şeyin –zaman gibi karanlık, belirsiz, güdük bir biçimde–, zamanı resmin en özgül sorunlarının merkezine taşıması gerekiyordu daha. Bu dönüştürme aracı perspektif oldu.

Perspektifin kaygısının bir uzam figürasyonu olduğu düşüncesinden sıyrılıp, onun asıl özelliği, *kavramsal* diye nitelendireceğim özelliği yeterince vurgulandı mı, bilmiyorum. Perspektiften önce, nesnenin uzamdaki konumuna temelsiz, düşsel bir biçimde indirgenişinden önce, şeylerin betimlenişi eğretilemesel ve söylenceseldi. Demek istediğim, ressam nesneyi, görünüşünün benzeşimine göre, ona yüklenen varlığa köklü benzerliğine göre serbestçe seçilen herhangi bir öğesiyle canlandırıyordu. Bir kuşun profili, hızla, kuşu haklı olarak adlandırıyordu sanki, tıpkı Mısır hiyeroglifinin yaptığı iddia edildiği gibi. Dal ve yaprak süsleri benzeşim sayesinde bağın görünüşünden daha fazlasını anlatıyordu: bağın derin devinimini, zamandaki atılımını, onun ruhu gibi bir şeyi. Renkler de, tinselleştirilmiş, altın fonla simgeselleşmiş halleriyle, bir ilineği değil, bir hayalet olan o geçici görünüşü değil de şeyin özgül özelliğini, gündelik yaşamda bile tek gerçeklik olan o görünmezi belirtiyordu. Çünkü, yanılıyorum muyum, bizler böyle görürüz. Şeyin niteliklerini değil, bütünlüğünü, bakışını algılarız. Şeyin görünüşünden aklımızda hoş ya da düşmanca bir parça tutarız, sonradan onun ne olduğu hakkındaki masalımızı, eski ressamın yaptığı gibi, zihinsel bir uzama yansıtmak için. Ama perspektif bunu yadsır. Uzam ulamına taşınan tıpatıp aynılık kaygısı –ya da, basitçe, uzamı *düşünme* kaygısı, bir uzam algısını bütünsel sezgimizden ayırma kaygısı– görünüşün bütün alanlarında aynı biçimde yararsız belirginleştirmelere yol açmıştır. Kısaca, duyusal niteliklerin çözümlenmesi tözsel birlik sezgisinin yerini aldı. Şeye göre şeyin tanımı, kavramı neyse, imge de aldığı modele göre o oldu. Bir apaçıklık sanatının yerine kavramsal bir kurgu gelmiştir, inanın yerine de hep kendinin en son onaylanışını arayan bir sav gelmiştir. Perspektifin ve, ansızın, sanatın ikilemi budur: bütün gerçeği

şeyin özel niteliklerinin çeşitliliğiyle veren, bir bakıma da, bütün gerçeği yitirendir.

Ve yine bir gerçek olan zaman için de geçerlidir bu. Biraz önce ressamın, zamanı ifade ettiğini, her şeyden önce de "derinlik"le ifade ettiğini söylüyordum ya, bundan perspektifin ressamın işini kolaylaştırdığı sonucunu mu çıkarmak gerekir? Bir anlamda evet. Perspektif, edimin ufkunu genişletmiş, süredeşliğe biçim vermiş, zamansal olayın neden ve bileşenlerinin karmaşıklığını, kulislerini, sonuçlarını göstermiştir, anıştırmayı kolayca tarihsel temsile dönüştürmüştür. Tarih, sık sık vurgulandığı gibi, perspektifin kaderidir. Ama varlığı bir kez daha elinden kaçırmıştır. Bir çizginin yalın titrekliği, bir profilin tereddüdü bir sürenin ruhunu yakalayabilecekken, şeylerin karşılıklı konumunun yalnızca ve yalnızca bir tek haliyle ilgi olan, çok belirli bir anda görünürün içinde bir kesit meydana getiren kesin perspektif, olsa olsa anın bir *kalıntısını*, kavram varlığa göre neyse yaşanan ana göre o olacak insan jestinin taşlaşmış bir halini muhafaza edebilir. Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği*'ne bakın. Perspektif aracı, anın mükemmel bir biçimde ayrıştırılmasına, her bir havarinin jestinin yakalanmasına olanak verir, o olmasa bu jest bilmem hangi karanlığın içinde yitip giderdi. Bir saniyenin gizinin ne olduğu konusunun üstünde rahatça durabiliriz ama tam olarak hangi dünyada bulunuyoruz? İdenin, bir özün ışımasının dünyasında mı? Değil tabii, burada her şey fazlasıyla dayalı döşeli, (Plotinos'un diyeceği gibi) fazlasıyla bölünmüş, ayrık. Yoksa bu sahnenin aktörleriyle birlikte onların dramının oluşumunda bir tanık mıyız? Peki madem tinimiz uyanık durumda, bu zaman neden sekteye uğramıştır? Aslında perspektif bizi iki kez dışa fırlatır. Anın ruhu elimizden kaçar çünkü yeni geometri anı kaplayan nesnelerden, biçimlerden, görünüşlerden başka bir şey görmeyi bilmez. Ve taslak halinde çizilmiş jestlerin, olayların anlamını kavrayamayız, çünkü onların geçmişi de geleceği de yoktur elimizde, yani yaşanmış her sürenin sürekliliğinde birini ötekine taşıyan atılım eksiktir. Dolayısıyla üst üste yığdıkları açıklamalara karşın, böyle tablolardan bir yokluk, tuhaflık izlenimi doğar. Hep böylesine güçlü bir biçimde hissedilen şey, pers-

pektiflerin *muammasıdır*. Varoluş orada –tıpkı kavramın "perspektifinde" bulunuşun ediminin başına geldiği gibi–, birçok ressamın tanımazlıktan geleceği düşünülemez bir gerçekliğe dönüşür.

Varlığın figürden geri çekilip yok olmasının, Floransa sanatını nasıl bir tehlikeli yola sürdüğünü göstermeye çalışacağım.

Ama ondan önce *büyük sanat* sorununu ortaya koymak istiyorum. Büyük sanat varlıkla ilgilidir. 15. yüzyıl perspektifçilerinin büyük bir sanat yaratmadıklarını mı düşünmeliyiz? İşin aslı şu ki o ressamları var olanın doğru bir uygulanışından yoksun bırakan perspektif onlara iki yolla olanak sunuyordu. Bu tekniği Quattrocento'nun neden o kadar sevdiği, üstelik öylesine soylu bir biçimde sevdiği biliniyor: perspektife göre çizilmiş satranç tahtasında, figürlerin düzenli indirgenişinde yalnızca kesinlik yoktur, orada uyum da olabilir. Sayısal bağıntılar evrenin özünde bulunduğuna inanabileceğimiz sayısal uyumu dile getirirler o zaman. Ve dünyanın ussal, müzikal olduğunu, kendilerinin de dünyanın yasasının yinelendiği mikrokozmos olduklarını "bilerek", birçok ressam perspektifte uzamın ussallığının birdenbire verilen anahtarını, insana evrensel uyum içindeki yerini geri verme aracını sevdiler. Perspektifte tablo, çevresinde her şeyin düzenlendiği bir izleyici için tasarlanır. Onu bütün betimlemelerin, bütün anlamlandırmaların ortasına koyar, elbette Tanrı'yı oradan kovmasını değil de, –ne de olsa Quattrocento Hıristiyan'dı–, Tanrı'yı günahın neredeyse lekelemediği kendi kurtuluş gücüllüğü olarak kendinde ve kendi çevresinde bulmasını sağlar. Günah ise, sonuç olarak, basbayağı ve körü körüne dünyada olmamızı değil de, bizleri oluşturan usun bilincine varmamızı sağlayan kusurluluktan, geri çekilişten başka bir şey değildi belki. Bilgiden doğan günah, bilgi doğurur. Birliği yıkan şey iken, aynı zamanda bizlere birlik özlemini verir, onun sayesinde birliğin kapılarının bizlere açık olduğunu anlarız. Hiçbir dönem bu 15. yüzyıl ortası kadar mutluluk içinde iyimser olmamıştır, yeniden keşfedilen eski yapıtlar insana kendi biçimini verirken, İsa da ona kurtuluşunun güvencesini veriyordu.

Gördüğümüz gibi, perspektif geniş bir tasarının, zihinsel ve ahlaksal bir tasarının merkezindedir. Böyledir çünkü perspektif de eğretilemesel ve söylencesel bir çağrıştırma yolu olabilir: sayının uygulaması haline gelsin, yeter. Sayı sayesinde, uyum sayesinde, Yunan ve Romen İlkçağ'dan sonra Yenidendoğuş'un *simetri* diye adlandırdığı, gizli sayısal oranın ve parça ile bütün arasında tam uygunluğun araştırılması sayesinde, görünürün tümüne gerçek ve tanrısal sayılan bir orantılar ağı yayan tutarlı bir eğretileme sayesinde perspektif, tıpatıp aynılıkla yetinen betimlemenin yol açtığı felaketi aşabilirdi ve *var olanın* ruhunun, benzeşim yoluyla, yani doğrudan doğruya, eksiksiz bir ifade bulacağı bir söylenceye dönüşebilirdi yeniden.

Ama başta altını çizdiğim güdüklük ile bu olanak arasında, ölçü olarak perspektif ile sayısal uyum olarak perspektif arasında, deyim yerindeyse, perspektifin Aristoteles'çi doğasıyla Pitagoras'çı tutkusu arasında temel bir ayrım kalır yine de. İlki araca sıkı sıkıya bağlıdır, ötekiyse bir kanı, bir istem ve bir seçim gerektirir. Sayısal uyumu kendi dışsallığından kurtarmak için, görünüşü aşmak için, dış görünüşün seraplarından kurtulmak için metafizik nitelikte bir karar gerekir. Bundan başka, bir ruh gücü de gerekir, karara bağlı kalmak için. Düşüşler, küskünlükten doğan yadsımalar, yanılgılar olacaktır. Yeni sanatın iki kutbu arasında tedirgin bir kararsızlık olacaktır, – işte belirttiğim ikinci şans, öznel bir sanat şansı da zaten burada ortaya çıkar. Kuşku yok ki resme öznel düşünceyi sokan, Brunelleschi'nin neredeyse mekanik buluşu olmuştur. Çünkü eski ressamların imge üretmesini sağlayan reçetelerin yerini, kendi akıl sır ermez amaçları olan evrensel bir araç almıştır, her ressam da kişisel yeterliğine göre onunla çarpışacak ve onu kullanınca her birinin kendi en derin doğası açığa çıkacaktır. Dolayısıyla bu tablolarda yine varlık vardır, yeter ki varlık sanatçının tarzlarında aransın. Varoluşun bir varlığı, ruhu tedirgin, karışık, hümanist güvencesi altında Kopernikus öncesine ait bir varlık, içinde Leonardo'nun yiteceği, manyerizmin rahat edeceği, El Greco'nun kendini bulacağı bir varlık... Öyleyse, anlaşılan, ressamlar artık çatışacak ya da birbir-

leriyle aydınlanacak ve biçemlerin eytişimini en tinsel düzleme vardıracaktır. Kimileri sayısal uyumda bilgeliklerinin yalın yansımasını bulacaktır. Kimileri anın muammasına bağlanacaktır çünkü kendi çalkantılı zamanlarıyla bağlarını koparamamışlardır. Daha Giotto'nun çözmeye çalıştığı şey, Tanrı'nın bahşettiği mutlulukla yaşam arasındaki çatışma değil midir? Ama bu çatışmayı incelemeye geçmeden, şunu da söyleyelim ki bu çatışma uzun sürmedi. Kopernikus'un açtığı çığırdan önce, ancak 15. yüzyılda, ancak insan kendini kozmik yapının merkezi olduğunu düşünebilirken anlamı vardı o çatışmanın. Kısa sürede bu güven ortadan kalkacak, zaman sanki bütün çıplaklığıyla ortaya çıkacaktır. İşte bu yüzden perspektif ister istemez hokkabazlığa doğru yol alacak ve kaypak öğretisi dile getirildikten sonra, ressamlar onu bırakacaklardı.

VI

Quattrocento resminin gelişimini şimdi ancak çok kaba çizgileriyle anlatabilirim.

Bir ilk kuşaktan iki adam çıkmıştır, bunlar gerçekten tutarlı bir perspektif kullanımına kendilerini bağlamadan, söylediğim iki yönün oluştuğunu görmüş, biri onun kurtuluş olanağını, öbürü karanlık gücüllüğünü derinden sevmiştir. Bunlar Masaccio ve Paolo Uccello idi. Masaccio'da ufku alçaltacak, Giotto'cu geleneğin dekorlarını dağıtıp yok edecek, insan eylemini sevecenlikle karşılayan bir uzam yaratacak kadar perspektif vardır. Öte yandan bu perspektif kavramsal bir değer kazanamayacak kadar, eylemi anın tuzağına çekemeyecek kadar belirsiz bir perspektiftir. Masaccio sürenin gerçek yüzüne bağlanabilir öyleyse. Bununla birlikte, insan ediminin bilincine varırken bu edimi zamandışına sürükler. Resmettiği kişilikler hiçbir eylem yapmadığından değil. Ama bu eylemde istenç ve jestlerinin, geçmiş ve geleceklerinin kesin özdeşliğini ortaya koyarlar ve bize önerdikleri o kendi küresel imgeleri yüzünden, denebilirse, kütlenin muhafaza edilişiyle eski kilise kuralcılığından devraldıkları o özgüven yüzünden yaşantının za-

manı üstlenilen sorumlulukla birlikte, kahramanlıkla ve ağırbaşlılıkla birlikte, yasanın zamandışılığına, oturaklı bir yücelik fikrine katılır. Masaccio kahraman insancılık savını dile getirir. Kendisine Floransa'nın sunduğu bütün gösterişlilik etkilerini, Or'San Michele'ye dikilen heykelleri ve Brunelleschi'nin mimarisini, resmin zekaya ve kurguya daha çok dayanan alanında kaynaştırır. Apaçık yapılarıyla, tutarlılığıyla, birliğiyle, merkezi planın büyük eğretilemesel rolünü sezişiyle, belli ki Brunelleschi'nin mimarisidir Masaccio'ya ağırbaşlılığı esinleyen. Ve İtalyan ortaçağı boyunca taşta bir biçime, duyumsanabilirde bir kavranabilire gövde kazandırarak dünyasal yaşamın onuruna ilişkin gizli bir duyguyu elinde tutan mimariyi bütün birinci Yenidendoğuş süresince ressamlar anlayacaklardır. Peki Masaccio'nun gerçekten de mimari yandaşı olduğu söylenebilir mi? Masaccio mimarinin ruhunu yeniden dile getiriyorsa da kendini onun göreviyle yükümlü görmez. Mimari taşın kımıltısızlığı üstünde yolunu bulmalıdır. Zamandışının yeniden ileri sürülmesi zamanın direncinin karşısına çıkmış olmalıdır. Oysa Masaccio, uzamla sürenin çatışmasına çaresizce mahsur kalacak kadar sağlam bir biçimde perspektifçi değildir daha. Onun belirtilerle dolu, otoriter, anıştırmalı sanatı zamandışını bir program olarak, bir ülkü olarak önerir –Rimbaud'yu, *Kâhin'in Mektubu*'nu düşünüyor insan– ama kanıtlamaz.

Uccello da hiçbir sınamaya gelmez. Perspektife tutkun, ama persepektifin betimleme gücünden çok, göz boyayıcı zenginliklerine tutkun olan bu ressam, tehlikesini ölçmeyi sağlayacak bir tutarlılıkla neredeyse hiç kullanmamıştır perspektifi. Tablolarının birçoğu bir plan izlenimi uyandırır, ama bu planda Piero della Francesca'nın "tedavi edilmiş" perspektifinden çok, eski Gotik ekranını, Fransız ortaçağının halılarını akla getirir. Tabii ki o planda cereyan eden harika düşlemler entelektüel bir hayalciliğe sahiptir, yeni öğe de budur işte. Oraya gölgeleri düşürülen varlıklar uzamın yeni geometrik tanımını bilir. Hattâ kendi doğuştan gelen gerçekdışılıklarını sağlayan şey bu tanımdır. Dış görünüşün şeytanî değerini ilk anlayan Uccello'dur. Görünüşün görünüş olduğu bir dünya vardır, gerçeğin yok olup rüyanın kök saldığı bir anlık imge dünyası. Ve Uccel-

lo şeyin bu dolaysız, neredeyse hayaletimsi görünüşüyle şeyin matematiksel özünün, ayrıntılı krokisinin, yani ikinci bir hayaletin arasındaki akrabalığı, daha doğrusu suç ortaklığını da anlamıştır. Sonuç olarak, öyle görünüyor ki Uccello kavramın varlığa uygun düşmeyişi üstünde düşünmüştür; eksik, sadik, kör olmuş bir dünyayı, temelinde hiçlikten başka bir şey olmayan, uzama da zamana da, zamandışına da yabancı bir dünyayı canlandırmak amacıyla kavrama varlık vermekten hoşlanmıştır. Uccello'nun tablolarında derinlik bir düşsellik boyutu gibi, uzakta karanlık bir alan gibi görünür, uzamın yapısıyla birlikte dünyamızın her türlü yasasının da kaybolup gittiği bir alan. Tablolarından yalnızca biri bu özelliği göstermez, o da *Kutsal Ekmeğe Saygısızlık*'tır, bir itiraftır çünkü. Kutsal ekmek deneyimimizin bütün nesnelerini temsil eder, Uccello da sunak resminin alt bölümünde, gizemli bulunuşu tanımak istemeyen o Yahudi'dir.

VII

Uccello ve Masaccio Floransa'daki resmin iki kutbunu, iki eğilimini ortaya koyar. Ve sanırım denebilir ki 15. yüzyıl boyunca, Botticelli'nin tutkulu kararına dek, bu arayış bütün bilinçliliğini, bütün metafizik kesinliğini bu ikisi arasında tereddüt etmeye harcayacaktır. Kaldı ki her dönemde ve bütün sanatlarda "Floransa tarzı" bir tereddüt olmuştur, hem anıtsal hem ruhbilimsel ikili bir kaygı; yüzyıl biter bitmez Landino'nun son derece bilinçli bir biçimde adlandırdığı gibi, bir yandan *vera proporzione, la quale i greci chiamano simetria*, varlığın orantıyla sezilişi, öte yandan da *l'effecto d'animo*, ruhsal anlatım, bir görünmezin iletilişi. Perspektifin muhafaza ettiği an kalıntısından az önce söz ediyordum: Donatello'nun alçak kabartmalarında, Andrea del Castagno'da, ayrıca Leonardo'da, işte o an kalıntısıdır, bu sanatçıların hem gerçekdışının sınırıyla hem de bir dışavurumculuğun tehlikesiyle karşılaşarak sorguladıkları, ruhbilimsel bir derinlik kazandırmaya çalıştıkları. Yine de yapıcılardandılar. *Son Akşam Yemeği*'ne bakın, örneğin,

Andrea del Castagno'nun. Sant'Apollonia'nın yemekhanesinin aynı duvarına, hemen yukarıya Andrea *İsa'nın Yaşamından Üç Sahne*'yi çizmiştir, olağanüstü bir anıt, mutlak bir asalet içinde; ne var ki *Son Akşam Yemeği* oldukça büyük bir düş kırıklığı yaratır. Duvarlarının ya da tavanının bölünmesine bakacak olursak, Son Akşam Yemeği'nin geçtiği oda bir küptür. Bu freski bir efrize dönüştüren şey bir gösterişlilik, bir zamandışılık kaygısıdır. Buna tamam. Görünüşe şiddet uygulamak, burada olduğu gibi biraz acemice, biraz kararsızca bile olsa, en meşru haktır. Ama anlamı bu kadar belirsiz bir uzama bu fazlasıyla anlamlı, fazlasıyla insancıl yüzleri yerleştirmemek gerekirdi – artık bu yüzlerin kesinlikle hiçbir anlam taşımadığı, canavarca olduğu söylenebilir. Bunlar şaşkınlık, heyecan, alçaklık, korku figürleri değil, cinlerdir. Kendi yetersizliklerinden başka bir şeyleri olmayan boş göstergeler. Masaccio ve Alberti'yle birlikte görünürün alanına korkusuzca kapanan Floransa resmi bu yolla yeni bir görünmeze gelip dayanır, ruhun tutkularının, zihinsel dünyanın görünmezine. Andrea, Uccello'nun büyücülüğünden çok mu uzaktır? Floransa ruhbilimciliği, kısa sürede manyerist bir nitelik kazanacak olan bir boyun eğiştir, varlıksızlıktan başka hiçbir şeyin parıldamadığı göz boyayıcı bir bilme biçimine bir boyun eğiş.

VIII

Ama Piero della Francesca'ya gelmenin zamanıdır şimdi. Öte yandan, birkaç dakikam kaldığı düşüncesinden hoşlanmıyor da değilim, çünkü Piero'nun anahatlarını ortaya koymak, ayırtılara inmek için saatler gerekir. Sorunun özü, Piero'da hemen göze çarpan şey, yapıtının ikililiğidir. Bir yandan nesneye bir tür görgücülükle bağlanır: ilk doğru görünümleri çizer, ilk doğal ışığı, çıkarsanmış değil gözlemlenmiş ilk renkleri resmeder, hâlâ aydınlık bir ilkel balçıkla yüklü bir insanlığı şafak aydınlığında sanatın bu yeni topraklarına yerleştirir. Piero'nun Alberti'nin çözüm yolunu benimsediği, artık görünenden başka bir şeyin resmedilemeyeceği düşüncesinde olduğunu ve gö-

rünenin tümünü resmetmek istediğini kesin olarak duyarız. Yine de hiçbir ressam onun kadar geometrici olmamıştır. Perspektif kullanımı çoğu kez sağlam, bazen de kaskatıdır. Şurası kesin ki onun gerçeği sezişi öncelikle, küre ve çokgenlerle tanımlanan biçimden geçer; o yalın çokgenlerde sayının bir an uzamı kaplayıp gövde bulduğunu yakalar gibi oluruz. Sayısal öz duygusu Piero'da tekil varlık duygusu kadar, olağan gerçeklik duygusu kadar güçlüdür. Bunda şaşılacak bir yan da yok. Platon duyumsal dünyaya ilişkin kaygılı soruyu sormuştu bile, onun en sade görünüşlerini İdeyle bağıntıları içinde sorgulamıştı. Bütün Yunan düşüncesi, değişmez Biçim ile Aristoteles'in töz dediği şeyin karşıt sezgileri arasında ikiye bölünmüştü. Ve aynı biçimde 15. yüzyıl da yakın dünyadaki şeylerin Logos'a katılımını anladığı kadar, onlardan ayrı düşünülemeyecek onurlarını da anlamıştır. Peki bilincimizin bu iki yönü ne pahasına yaklaştırılabilir? Elbette zaman pahasına. Herhangi birini, diyelim Sokrates'i, olduğu gibi insan idesinden ayıran şey önceden kestirilemez edimdir, zorunlu olmayan edimdir, bu varoluş zamanının gerçekliğidir, o kişinin adeta sırf kendi özüne ilişkin her türlü sabit ya da önsel kavramı büsbütün boşa çıkarmak ve yırtmak üzere içine fırlatıldığı zamanın gerçekliği. Bir ağacın yaprağı ise, doğal zamana gömülü olduğundan, daha çok ikili bir imgedir, hem genel hem özel bir imgedir, İdeye daha yakındır. Görmüş olduğumuz gibi Yunan Sanatı, katılımı düşlemekle insan imgesini doğallaştırmıştır. Ve Piero'da iki karşıtın kaynaşmasıyla silinip giden, yanan şey yaşantının zamanıdır da. Perspektif oranları, bakışımları, görünüşlerinden ardındaki değişmez sayısal temeli dile getirsin ister Piero. Ama özellikle her türlü kaçamağı reddeder, kaçak çizgileri saklar, betimlediği bütün eylemleri, bir araya getirdiği bütün biçimleri tablonun düzlemine paralel düzlemlerin üstüne *doğal büyüklükte* yansıtır. Düzlemin entelektüel tarihini yazmak gerek. Sarsılmaz ruh dinginliğinin yeridir düzlem. Piero'da her şeye karşın böylesine bulunuşa sahip, bir yerde ya da hattâ tarihte gövde bulmuş olan bu kişiliklerin birbirlerine karşıki ilgisizlikleri, tek gerçek edimleri kendinden yola çıkıp sayısal orantının içinden geçerek birliğe yönelen bir edim ol-

duğu içindir. Kierkegaard Yunan heykelindeki bakış yokluğunu harika bir biçimde açıklıyordu. Yunanistan anı anlamadığı için böyledir bu, diyordu. Piero'da bakışlar vardır ama bunlar andan başka bir yöne çevrilidir, *yitik bakışlardır*. İnsanın aklına Plotinos'un düşünce hakkında yazdıkları geliyor: düşünce kavranabilir dünyanın birliğini parçalara ayırır; bilinç, özsel olan değildir, bir ilinektir, bir zayıflıktır; ve Émile Bréhier'yi alıntılarsak, "ruhta tinsel yaşamın en üst derecesinde bellek yoktur çünkü ruh zamanın dışındadır, duyarlık yoktur çünkü ruhun duyumsal şeylerle bağı yoktur, uslamlama da gidimli düşünce de yoktur çünkü bengide uslamlama diye bir şey yoktur". Piero'nun insanlığının talihli durumu tam olarak budur. *"Convenerunt in unum"* diye yazabilmiştir Urbino'daki *İsa'nın Kırbaçlanması*'nın altına. Zamanın bölünme ve kötülük olduğu kanaati yerleşmişti. Ve zamanın ötesinde bir özgürlük başlar. Dünyadaki en mucizevi tablolardan birini, Borgo San Sepolcro'daki Belediye Sarayı'ndaki *Diriliş*'i anmak isterim. Işık şafak aydınlığıdır. Uyuyan askerler zamandışını –zamandışının ilk derecesini– simgeler, tin sonradan aşmak üzere önce oraya ulaşmalıdır. Çünkü ötesinde o uyanan tanrı vardır. Hangi tanrıdır bu? Kuşku yok ki Kurtarıcı İsa değil, Piero'nun felsefesi onun rolünü pek anlamaz, *zamanda* çile çeken o kurtarıcı değil. Ondan çok, hem madde hem logos olan, Piero'nun düşlediği biçimiyle insan, insanın ta kendisi. Durağan bir özgürlük içinde. Eksiksiz ama durağan bir özgürlük, sütunun modeli olan ağacın, ölümü bilmeden ölen ağacın özgürlüğü gibi. Kapalı gözlerin en derininde, kocaman açılmış gözler vardır. Quattrocento'nun hümanizminde neredeyse bir zafer anı vardır, sayısal uyum bir tür gnosis olarak ele alınabildiğinde. Ama ölüm, ölümün yaratılmış olması burada gerçekten de telafi edilmiş midir? Dirilenin bağrındaki yara yok olmamıştır. Ve bu freskten sonra Piero'nun yapıtı bir yumuşama gösterecektir. Tabloda bir delik açan derinliğiyle Perugia'daki *Cebrail'in Meryem'e Müjde Getirmesi*'nde ya da *Sinigallia Meryemi*'ndeki ışık-gölgede zaman ve korku yeniden baş gösterir. Ve Milano'daki büyük Pala'da zaman yine galiptir. Bu tablodaki felaket duygusunu hissetmek için ona bir kez bakmak yeter.

Proust'un o "yeniden bulunan zaman"ıdır bu, kitabın son sayfalarında o çöküş, o ölümdür. Nasıl ki Yunan Sanatı üzüntüyle son buldu, o en bilinçli, en ağırbaşlı tabloda da ilk Yenidendoğuş'un kahramanlığı dağılır, yitip gider.

Dönem de değişmiştir çünkü. Kısa bir süre içerisinde Piero della Francesca'nın mutlak isteği üstünde herhalde düşünmüş olan bir ressam, Cosimo Tura, Ferrara'da *San Giovanni della Marche*'sini çizecektir, her türlü çilenin boşunalığının ve ölüm karşısında pes eden yaşamın o korkutucu anıtını. Tarihin gördüğü belki en kararlı, en tutarlı iyimserliği kaygıların en korkuncu izler. Bir yanda hiçbir bahtsızlığa yenik düşmeyen insanın tanrısallığı hakkında bir düşüncemiz vardır, öte yanda insanın bütün şanının üstesinden gelemediği bahtsızlık hakkında kesin bir yargı; işte Piero ve Cosimo Tura'nın karşıt savları, bu iki gözükara kişiden birinin inakçılığıyla öbürünün kuşkuculuğu. Gene de bu iki koyu gerçekçi arasında küçücük bir fark vardır. Biri trajik bilgi için, öbürü daha kurulması gereken bilgelik için, ikisi de ne kurulacaksa bunun elde bulunanlar temel alınarak kurulacağı, içkinliğin, zorunluluğun dünyasında kalır. Ve Cosimo gibi ölümü *görmek* ya da bir zamanlar Piero'nun yaptığı gibi onu evrenselde dağıtmak belki de aynı şeydir, en azından içimizdeki bir tasarı açısından, değil mi, şiir adını verebileceğimiz tasarı açısından. Ama "Plotinosçu", Hıristiyan Botticelli bu içkinliği kabullenmez. *Derelitta*'yı çizer, ki acımasız arka düzlemi, uzama terk edilmiş ruhun bedbahtlığı anlamına gelir. Çözülmesi gereken muammaya kendini kapatırcasına kapanır güdük zamana. Bir vaade inanır, bir lütfa çıkış yolu ister.

Yüz Yirmi Birinci Gün

I

Son derece ayrıntılı bir yaşam anlatısını, bir "zamandizin dosyasını" bin iki yüz sayfaya vardırarak bu yaşamın efsaneviliğini artık büsbütün ortadan kaldıran Gilbert Lely'nin *Sade Markisinin Yaşamı*'nın ikinci cildini yayımladığı şu anda, eleştirel etkinlik olarak Lely'nin edebiyat yaşamının on yılının bilançosunu çıkarmaya kalkışmak herhalde yersiz olmaz. İzlediği çok özgün yola biraz ışık tutmak istiyorum. Sonuçları bakımından verimli olduğu kadar, hiç kuşku yok ki az rastlanan ilginç bir olaya dikkat çekmek istiyorum: şiir ruhu ile yöntemli araştırma ruhu arasında, bu şeye ya da bu kişiye duyulan çılgın tutku ya da maceracı aşk ile sabır ve sağlamlık isteği arasında doğabilecek ilişkiler. Gilbert Lely geniş çalışmasına akademik bir eğilimle ya da basit bir tarih merakından değil, –göstermeye çalışacağım gibi– şiirsel duygunun basit kiplerinden biri olan ve çoğu kez şiir edimiyle son bulan hem metafizik hem şehvetli bir sezginin etkisi altında girişti.

Bir gerçekçilik diyeceğim buna, zaten o da böyle diyor. Şiirlerinin çoğunu bir araya getiren *Benim Uygarlığım*'da olduğu kadar, gözükara, otoriter, haşin yaşamında da, nice şairin hiç bilmediği bir ikiliğin sürekli baş gösterip çözüldüğünü görmek beni hep şaşırtmıştır. Demek istiyorum ki öznel yaratım için gereken özgürlüğe, şairin kendini içinde bulguladığı ya da sayesinde kendini yarattığı söylencenin dile gelmesini engelle-

yen her şeyin reddedilmesine, şey olarak şey karşısında, zevkle gerçeğin "onuru" adını verdiği olay ya da nesne karşısında çok keskin bir dikkat katılır Lely'de. Lely'nin belki bütün şiirlerinin kaynağı var olanın algılanışındadır, özellikle zamana büründüklerinde yerlerin ya da kişilerin gizeminin yarattığı heyecandadır. "Gaîté-Lyrique'in üstünde bulutların biçimi, 18 Mart 1928 Pazar, öğleden sonra 2." Kitaptaki bir bölümün harika giriş sözünü oluşturan bu tümce şiir kaygısına geçip gidenin damgasını vurur ve o geçici nesnenin Lely için en gerçek şey olduğunu düşündürür. Evrenin şiir düzeyidir o geçiveren, o umarsızca sürüklenip giden. Varlığa temas, varlığa yaklaşma olduğunu anladığı için Lely'nin bilerek ve isteyerek metafizik diye nitelediği o garip neşeyi bize verecek onlardır, şu anda burada bulunan her şeydeki o acımasız çıplaklıklarıyla. "Şahlanmış, kalbimde saklı, aşk vaziyetinde öylece donup kalmış Pompei'li gençkızlar gibi..." Lely'nin sezgisi felakete benzer. Vezüv'ün külü gibi en canlı jesti askıya alır; olmadı, görünüşte galip gelen zamanın soylu bir tutumla yadsındığı bir eytişim sayesinde, ölü gibi ya da alt tarafı geçmişin basit bir kalıntısı gibi görünene ansızın can verir.

An duygusu ile geçmişe duyulan aşk belki gerçekten de aynı türdendir. La Coste Şapelinin bir taşı, elyazmaları, bana dediğine göre "markinin büyük oğlu Louis-Marie'ye ait olabilecek" bir tabanca gibi seçilmiş nesneleri gerçek bir fetişizmle toplaması, sırf bir gün ya da bir saat için tanıklık eden şeyi gerçeğin doruğu olarak görmek demektir, dolayısıyla zamanı tam da zamanın galip geldiği yerde yenmek demektir. Kurtarma gereksinimi Proust'ta olduğu gibi Lely'de de ölüm düşüncesinden doğar. Ve bu kurtarma görevini de gayet doğal olarak dile, varlığın zamandışı yanına yükler. Onun şiiri, yitip gidenin anıyla ya da çığlıkla kurtarılışıdır. "Ucu ucuna kaçırdım", diyebilir her şeye, "kurumuş kuyunun içine haykırdım adınızı." Kendi hakkında "anın ve adın ve yerin putperesti", diye yazar sonra, ve böyle tanımlanan söz, bütün tutkusuyla, kahramanca bir bellek biçimidir, çocukluğun sınırsızlaştırdığı ve kurduğu bir bellek. Çocukluğumuz içimizdeki temel zamandışılık boyutu değil midir, beri yandan da, en acımasız çelişkiyle

zamanın çoktandır parçalara böldüğü şey değil midir? Var olanın maddesinden anın bizler için kopardığı en geçici parıltıları doğuran şey işte bu yüzden çocukluğun bizlere verdiği mutlak dünya görüntüsüdür. Kurtuluş nedir, sonunda gerçeğe kavuşmak, sonunda varoluşun şifa bulması nedir? Hiç kuşku yok ki Lely için şudur: olayların ve şeylerin ölümlü parıltısı içinden geriye giderek, öylece kımıldamadan duran derin yıllara kavuşmak. Casus Mata Hari'de düşlemeyi sevdiği o simya altınından, gerçeğin o iksirinden beklediği mucize budur:

Ama askerler ateş etmeyecek.
İçindeki öfke zamanın adi mekanizmasını bozdu.
İnsanlar yaşama tersinden tekrar başlayacak,
Subay anasının kokuşuk deltasında yeniden sperm olacak.

II

O halde Gilbert Lely için öncelikli nesne, zamanın yıkarken yücelttiği şeydir. Bu da, bence, Lely için bilmenin ilk anının, var olanı ortaya çıkaranın romancınınkinden çok bilgininkine yakın bir imgelem, özsel bir imgelem oluşunu açıklıyor. Felaketi öne alan, zamanı hızlandıran bu imgelem bir olanaklılık çalışmasıdır. Kimi nesneler sağlam, mutlu görünür. Ama olanak, oluşum, onlarda ancak uyku halindedir ve böyle bir mutluluk karşısında, oluşum ölümden başka ne olabilir? "2 Ağustos 1914, banliyöde şirin bir villa. Baba, anne ve çocuk bahçede oturmaktadır. Birdenbire La Marseillaise[7] duyulur..." *Picardie Gülleri* böyle başlar. Lely'nin imgelemi olanaklıyı gerçeğin karşısına çıkararak gerçek olanı geçiciliğiyle, gizli hiçliğiyle, keşfedilmiş geleceğiyle aydınlatır. Ve zaman varlık üstüne bu düşünümün yollarından yalnızca biri olduğu için, mutlaklığını kendi tarzında söylemeyi sevdiği şeyin varoluşunu ya da bütünlüğünü tehdit eden her şeyi bu düşünüm çağırabileceği için Lely sık sık şiirlerinde tuhaf bir duyguya başvurur: kıskançlık ya da herhangi bir sapkınlık değil,

7 "La Marseillaise": Fransız ulusal marşı. çn.

metafizik kaygının basit bir dönüşümü. "Bu delikanlının kafasında Troilus vardı, Troilus bir yatağın başucuna zincirlenmiş, yatakta en gaddar düşmanları Cressida'ya sırayla tecavüz ediyor, Cressida bundan çok derin bir zevk alıyordu. (...) Bu delikanlının kafasında sürekli bir belgesel vardı, sevgilisinin kendisini aldatma sahneleri yakın çekimle gösterilirken bir hoparlörden de aralıksız bir biçimde Etik'in üçüncü kitabının 35. kuramı yüksek sesle okunuyordu." Erotik gerçekliğin sürekliliğine, ondan alınan mutluluğa karşı bu sert itiraz Lely'nin şiir yapıtının en açık anahatlarından biriyse bunun nedeni, herhalde erotik gerçekliğin Lely için gerçekliklerin en canlısı olmasıdır. *Kasa Görüngübilimi*'nin ve *Arden*'de Alcindor'la Diomedes'in şiirinin tek konusu bu erotik gerçekliktir. Az önce alıntıladığım *Picardie Gülleri*'nde aynısı yeniden ortaya çıkar, – sanki olanaklının parçalanışında kendini gösteren şey, yani oluşumun temeli aşk sadakatsizliğidir, daha doğrusu, her şeyi kargaşanın sınamasına sürükleyen, bunu yaparken kişiyi sarhoş da eden mutlak bir başıbozukluktur. Cressida o "çok derin zevki", dünya düzenini ihlal etmekten alır. O zevk, erotizmi ve varlığın sabit biçimlerini yadsıyan bir acımasızlığı özdeşleştirir, "metafizik neşeye", başka birçok yeni alanla birlikte, aşkın doğal kırılganlığını ve zorunlu cüretini katar. *"Ey Pompei'nin son anında büyük bir aşk doğurabilecek yüz!"* Felaketle beslenen erotizm, felaketi daha iyi yadsımak için tutkuya da dönüşebilir. Lely'de her şeyin kendi sonucuna vardığı bu kurtuluş devinimde erotizm Stoacılığa ve neredeyse, şairin hiçlik karşısına çıkardığı çileye dönüşür... Erotik imgelemle şiirsel yaratımın artık bir olabileceğini görüyoruz en azından. Ve dikkatini en ateşli varoluş biçimlerine yöneltmiş dilde yasak sözcüklerin kullanımını nasıl bir coşkunun yeniden keşfettiğini görüyoruz. Cüretkâr söz, müstehcen sözcüklerin içerdiği yoğunluk[8], hele bu sözcükleri söyleyen saf dudaklarsa ya da safmış gibi göründüklerini Lely'nin bildiği ya da hem saf olduklarını hem de saf olmadıklarını Lely'nin

8 "Jülyet'in söylediği, ışıl ışıl bir müstehcenliğe bürülü tümceleri bazen Cressida ya da Rosalinde'in ağzında hayal ederim..." (*D. A. F. de Sade'dan Seçmeler*'in Girişi, sf. XXXVI).

"çok derin bir zevk" duyarak anladığı dudaklarsa, bütün bunlar Lely için şiirin ta kendisidir. Bu özgürlük dizginlenmemişi, zamanın kargaşasını yaşatır dilde. Bir acımazlık taşır ki aşkı temellendiren tek şeydir.

Bana öyle geliyor ki burada, Lely'yi Sade'a bağlayan şeyin oldukça yakınındayım.

"Altına Sade'ın imza attığı her şey aşktır" diye kaydediyordu ilk Sade yapıtı olan 1947 tarihli *Seçmeler*'in kapağına. Tanımlamaya çalıştığım şiir kaygısının elbette gücünün bir bölümünü aldığı basit bir düşsel acımasızlık Lely'de yok değildir tabii. Ama bu acımasızlık Sade'ın gücünü aldığı karanlık varlık sezgisini Lely'nin anlamasını sağlıyorsa da, gerçek şiddetten o kadar uzaktır ki Lely Sade'la sadizmi birbirinden (belki de biraz haklı olarak) ayırmaya, içinde yaşamadığı bir tutku alanını anlatmaktan başka bir şey yapmadığının altını çizmeye hep özen göstermiştir. Ne var ki bence Lely'nin Sade'a gelmesinin nedeni "bilimsel nesnellik" değildir, onu sık sık övmesine karşın (ve psikopatolojiye ve, tam tersine, eski tıp biçimlerine[9] karşı derin merakına karşın). Bu neden tanrıtanımazlık da değildir, Tanrıya karşı katı nefretini haykırmaktan o da zevk alsa bile. Sade'ın yapıtlarında Lely'yi bü-

9 Bkz. "1835'te erselik bir gençkızın ameliyatı", *Les Deux Sœurs* [*İki Kız Kardeş*], sayı 3, 1947, sf. 65-71. "Evet, hiçbir tarihsel durum, 19. yüzyılda, özellikle de 1830'larla mikrobiyolojik dönem arasındaki tıp yaşamı kadar coşturmaz imgelemimizi. (...) Bizce 19. yüzyılın ilk yarısındaki tıp hem korkunç hem çekici bir nitelik taşır ("kara roman" dendiği gibi, buna da *kara tıp* diyebiliriz) (...) çünkü o dönemki pratisyenlerin pozitivizmi ile (...) bunların mikrop patojenisi konusundaki bilgisizlikleri arasındaki karşıtlığı gösterir..." Acımasızca yanlışlıklarla dolu olan, bilimin nesnelliğiyle eski işkence cezalarının başkalaşmış kanının kaygı verici biçimde bağdaştığı (sözgelimi mükemmel bir örneği olan Charles Bovary'nin kötürüme yaptığı ameliyat), Gervex tarafından bu dönem tıbbının en gizli gerçeğinin tuhaf ayini biçiminde resmedilen otopsinin uzak ve kötücül ışığıyla aydınlattığı bu tıp ile Sade'ın ruhbilimi, şiddetin en karanlık bölgelerinde ışıl ışıl parlayan o kısmen istemsiz doğruluk birbirinin tersi düzü gibidirler. Her ikisi de kabul edilemez çelişkilerdir, aşılması gereken karşıtlıklardır, her şeye karşın alacakaranlıkta insanın olanaklı nimetinin belirdiği açmazlardır. *Devrimci* anlardır bunlar, bütünüyle nesnel bir biçimde ve bu sözcüğe Lely'nin verebileceği varlıkbilimsel ya da ahlaksal anlamıyla *devrimci*. Şöyle yazmamış mıydı o:

Bin sekiz yüz otuzda ilk ateş
Kesin bir Dupuytren müzesinden açılmıştır.

yüleyen nedir öyleyse? O ürkütücü ve hayli korku yaratan yapıtın "Orfeusçu" bir kafadan çıktığını ya da *Sodom'un Yüz Yirmi Günü*'ndeki bir bölümün "insan idealizminin çırpındığı badirelerden biri" olduğunu ona yazdıran nedir? Sözün asla ulaşılamamış özgürlüğü, sanırım, imgelemin ve anlatımın sınırlarının aşılması: çünkü o zaman yeniden çeşmeler akar, oluşum yeniden başlar, varlık parlar. "Altına Sade'ın imza attığı her şey aşktır", bunun anlamı şudur: gerçeği kıskıvrak yakalayan böyle bir gözüpeklik Sade'ı gerçeğin durağan biçimlerinin uykusunu reddetmeye zorlar ve (Sade'ın kahramanlarının tam tersine) artık *aşkla* muamele edilecek olanı yaşama döndürür. Bütün aşırılığıyla dile getirilen tanrıtanımazlık bu yaratıcı ölçüsüzlüğün biçimlerinden yalnızca biridir. Felaket imgelemi gibi, özellikle de bir anı taşlaştıran o Pompei faciası gibi, müstehcenlik ve Tanrı inkarı da insanı jestini dopdoluluğu içerisinde ve masumiyetinden hareketle ortaya çıkarır, kurtuluşun çelişkili temellerini olabildiğince köktenci bir biçimde atar.

III

Kafamda 1945-46 yıllarına dönüyorum da o zamanlar yalnızca şiirler yazan Lely Sade'ın anısına bağlılığını şiirin sunduğu mutlak araçlarla dile getirmeye başlıyordu. Şiirin yüce işlevinin, Lely'nin yapıtında, yaşatmak olduğunu söyledim. Lely canlı varlıklarda zamanın onları neye dönüştüreceğini görmekten hoşlandığı kadar, ölüleri de hısımlar, tanıdıklar, konuştuğumuz ve yanıt aldığımız kişiler, söze kökensel olarak verilen kullanıma çok yakın bir kullanımda sözün yanımıza yeni bir yaşam için çağırdığı kişiler olarak görür. O zaman Lely bu olumlama göstergelerini bol bol kullanıyordu. Savaş yılları boyunca Provence'ta, hattâ sık sık La Coste'ta yaşamıştı, Malesherbes Meydanı'ndaki evinin alacakaranlığına dupduru ve tinsel bir günışığı yayan fotoğraf ve taşlar getirmişti Sade Markisi'nin yıkık şatosundan. Hem ağırbaşlı hem de neşeli bir fetişizmin o anki davetine sevecenlikle uyum gösteren başka bel-

geler de vardı çekmecelerinde. Tıpkı duvarlarda, insana hem yoğun hem üstü örtük bir erotizm düşüncesi aşılayan, kimi kez hafif bir hüzün tadının eksik olmadığı, kösnül niteliklerine karşın, daha doğrusu kösnüllüklerinin doruğunda, silik bir anda neşeli bir çocukluğu belli belirsiz anımsatan tablo ayrıntılarının, fotoğrafların yaptığı gibi. Sade'ın birçok yapıtının ödünsüz yayıncısı ve ilk arşivcisi Maurice Heine'nin bir portresi gözümün önüne geliyor. Lely Maurice Heine'yle tanışmıştı ve onun anısına büyük saygı gösteriyordu. Eminim ki Heine'de bulduğu şey, kendisinde doğuştan olan o diriltme merakıydı; en erken komünizmin o militanını, o gerçeküstücüyü, insanların özgürlüğüne vurulan bütün boyunduruklarını tutkuyla ve akılla reddeden o insanı – ama aynı zamanda o tatlı insanı, öfkeden çok entelektüel incelik taşıyan o insanı o zamanlar küçümsenen *Sodome'un Yüz Yirmi Günü'*nün yazarına saygınlığını iade etmeye çalışmaya sevk eden aydınlatıcı bir aşktı da. Ve bu tabloda Maurice Heine'nin ellerinin o son derece zarif hareketi, o yarım gülümseyişi, bir şeyleri aktardığı kadar kurar gibiydi gerçekten de. Lely'deki bilme kaygısının içinde onca usdışılık ve inancı muhafaza eden katı değer yargılarını, yandaşlıklarını ekleyeyim mi? Bütün bunlar hafif bir gölgenin var olmasını sağlıyordu. Sade'ın ruhu, bu en güven dolu kabul ediminde yatışıp arınıyordu. Lely Sade Markisi ya da onun yapıtları üstüne daha hiçbir şey yazmamış olsa da, o zamanki davranışlarının ve de varoluşunu bir eleştiri diye adlandırmak geliyor içimden. Mezarın dibindekine çağrı yapmaktan daha fazla ne istenebilir eleştiri etkinliğinden?

Bugün yayımlanan dev kitaba yakında girişeceği o zaman Lely'ye söylenseydi çok şaşırırdı yine de. Sade'dan yalnızca *Seçmeler* yayımlamayı düşünüyordu ve kendi şiirlerinin gelişimini hiçbir biçimde engellemek istemiyordu. Ama bir değişim ve bir güç yavaş yavaş biçimleniyordu. Bir yandan tutkunun, duygunun, orans duruşunda bulunan ve kaynaşan düşüncenin nesnel bir şeye, toplanmış belgelere, metinlerin zamandiziminde ya da çevriyazısında yapılan incelemelere, saf olgulara, olgu olarak saygınlıkları içinde özenle toplanan olgulara dönüşümü görülüyordu: şiir tarihsel bir buluşa dönüşüyordu.

Öte yandan da, bütün uzmanların kesinkes kınayacağı bu tehlikeli ilerleyiş yine olguların içinde şaşırtıcı bir onay bulmaktan geri kalmıyordu. Tek örnek olarak Sade'ın o zamana kadar varlığını kimsenin tahmin bile edemediği onca mektubunun ortaya çıkarılışını göstereceğim. Ocak 1948'de Lely Condé-en-Brie şatosuna giriyor, Sade'ı reddeden torunlarını atalarının davası için ikna ediyordu, ve Sade'ın kalıtının en insancıl ve en güzel yanı olan o *Mektuplar*'ı bugün okuyabiliyorsak, bunu yalnızca ve yalnızca Lely'nin entelektüel yürekliliğine, mutlak inancına borçluyuz.

İşte bugün *Sade Markisi'nin Yaşamı* bitti. Şaşkınlığa neden olacak, bu kesin. Görünüşte bütünüyle nesnel bir anlatı, yazarın yaşamının tümünü olanaklar elverdiğince günden güne takip ediyor. Çok uzun belgeler çoğu kez özgün yazımlarıyla oldukları gibi alınmış ve, anlamlarının da ötesinde, tarihe karışmış bir dönemin ifadesi olmalarının verdiği özelliği koruyan en ufak somut göstergeler korunmuş. Eminim Lely mürekkebin solmuş rengini ve parşömenin pürtüklülüğünü de aktarmak isterdi. Zamanın pürtüklülüğünü, olayın çoğu kez gözden kaçan incecik dokusunun tümünü harika bir biçimde yansıtıyor en azından; olayın nedeni için de bilinmedik vakanüvislere, polis tutanaklarına, Sade'ın macerasının perde arkasındaki önemsiz kişilerin mektuplarına başvuruyor. Gözle görülür bir birliğe sahip olan bu derleme bile erişilmez bir ikna ediciliğe sahip. Onu oluşturan şeyin zevk olduğunu, "metafizik" zevk olduğunu hissediyor insan. Ama işte o ruh, o özgür seçim bütünüyle günışığına çıkmakta. Külün altında yanan bir ateş gibi, kusursuz sayfaların içinde, uzun bir dökümün dolambacından geçerek, alıntılanmış iki mektubun arasından başka bir dil kullanımının, başka bir düşünme kipinin geniş ışınları yayılmaktadır. *Sade Markisi'nin Yaşamı*'nda o ansızın barok pasajları, o kösnül ya da coşkun imgeleri, o gözüpek görkemi aramak gerek; ve onların süs değil, kitabın en gizli güç kaynağı olduklarını, söz ettiğim diriltme merakı olduklarını, yani aşkın en yüce biçimi olduklarını anlamak gerek. "21 Kasım 1942 günü, saat 15'te yüksek La Coste köyünün tekinsiz surlarından geçtikten sonra kendimizi Sade'ın şatosunun doğu

cephesinin dibinde bulduk, hiç bilinmedik bir duygulanmayla beyazlıkta başımız döndü. Herakleitos'un antifizik kılıcı bizleri sarhoş ederek geçmişle şimdiki zaman arasındaki sinsi karşıtlığı yok etmişti. *Sade Markisi'nin kalbini gördük.*" Gilbert Lely'nin aşka dayanan felsefesinin başı ve sonu, tanımlanmış, yaralanmış, sonra da şiirdeki arzu ve güçle kurtarılmış bu bulunuştur. Oluşum varlığı harap eder. Ama varlık şiir edimi tarafından anlaşılması koşuluyla ve bu edim onu kendi hiçliğinin, ölümünün uçurumunun dibinde bile aramakta duraksamazsa varlık bütün saflığıyla ölümsüz olarak, zaman ötesindeki bir egemenlikte ışıl ışıl ortaya çıkar. Blangis Dükü, pek istemeden de olsa, bu sürerliğe saygısını gösteriyordu. Kendisinin yanlış bir biçimde "sadist" olarak anlaşılmasından Lely Sade'cı varlık sezgisini çıkarmıştır. *Sade Markisi'nin Yaşamı*'nda dediği gibi, o "yüz yirmi birinci günün tanında dirilen nefis kurbanların üstüne" dilin lütfunu sermektedir.

Paul Valéry

I

Valéry'de bir güç vardı ama bu güç yolunu yitirmiştir. En zorlu dil çalışmalarına her an hazırlıklı bir istenci ve enerjisi vardı ama ussal sandığı, oysa bulanık olan, karanlık kaygısı taşıyan, düşüncesinin o doğum yeriyle, sissiz kıyıyla, apaçıklığın tehlikeli ufkuyla özü bakımından pek az uyuşan o Fransız şiiriyle işi yoktu. Aydınlığın serapları vardır. En azından şu vardır ki şiir bir düşkırıklığı, bir yalan olarak duyumsar gerçek ya da düşsel bir toprağı, tinin Akdeniz'ini. Bu yörede duyum öylesine kolay, öylesine basit, öylesine saftır ki insanı sanki şeylerin yüreğine götürür: bengi bir denize, güneşe, rüzgâra. Işık örtmez, örtünmez burada. Bakış bilmek iddiasındadır ve tine kendi bilme biçimi dayatır, küçük taşların ya da suyun yanıbaşındaki zeytin ağacı da tabii ki zeytin ağacının arketipidir. Buraya gelince insan bir madde tarafından dağıtılıp yok edildiği anda kavranabilire, bizi İdenin evine götüren hızlı bir dönüşün yoluna varmış gibi olur. Sözgelimi apaydınlık ve kapalı sözcükleriyle İtalyancanın kuşkulanmadığı ve kınamadığı yanılsama budur işte – ama başka bir yol daha var. Şu olağanüstü şey var: ne denli biçimsiz ve karanlık olursa olsun, doğmuş olan, zamanda sürüklenip giden ve ölecek olan bir kişi. Bu yerde bir kişi. Bu zeytin ağacı, bu zeytin ağacı da, ama kökten farklılığıyla, burada ve şimdi varoluşuyla, balta ya da yangının son vereceği varlığıyla. Valéry bulunuşun gizemini tanı-

madı. Ona karşı insanın Aristotelesçi olacağı geliyor. Çünkü İde düşlemi şiiri büyük bir riske sokar: sözcüğün artık skandal yaratmaması. Bir çiçek diyorum, deniz, zeytin ağacı, ya da rüzgâr diyorum. Ve o şeyin yalnızca özünü, tekdüzeliğini, bengiliğini yakalarmış gibi görünen bu sözcükler Valéry'nin gerçek sandığı şeyi, yani *bir* denizi değil de denizi, *bir* zeytin ağacını değil zeytin ağacını, *bir* rüzgârı değil rüzgârı fazla kolayca karşılarlar. İşte burada dil için olanaklı bir mutluluk vardır, ama ne pahasına! Bir dinginlik –yinelemek, öykünmek, betimlemek–, ama edimsiz ruhsuz bir dinginlik, yani örneğin Mallarmé'nin istediğinin tam tersi! O da sözcüğü İdeye, çiçeği "hiçbir demetin noksanı"na eş tutardı ama İdelerin var olmadıklarını, daha var olmadıklarını biliyordu ve birleştiriciliğiyle, düzenleyiciliğiyle "kitap"tan, onları barındıracak bir egemenlik kurmasını istiyordu. İnsanı hayran bırakan bir tasarı, her şeye karşın son derece şiirsel bir tasarı, kendine amaç olarak bir kurtuluş seçmiştir çünkü! Ve varlığa doğru atılan bu adımda, İdeyi reddedenle çarpışarak ve o anda onu haykırarak: maddeyi, yeri, zamanı, Mallarmé'nin o tek sözcükle, rastlantı sözcüğüyle özetlediği şeyi. Demin söz ettiğim skandal o zaman patlak verdi sözümüzde. Sözcükle *bu* gerçek şey arasındaki uzaklık. Zihinsel bilgi ile, doğal olarak aşk denebilecek nesnenin o yaratılışı arasındaki çatışma.

Platon'dan Plotinos'a ve ilk Hıristiyanlığa kadar İde felsefesi şifa için hep bu daha canlı suya gelmiştir.

Ve sanırım çağcıl Fransız şiirinin özgünlüğü, Baudelaire'in kurduğu çağcıl Fransız şiirinin özgünlüğü, sözün şiirsel anında bu gizli arzuyu benimsemiş olmasıdır. Aşk gibi şiir de varlıkların var olduğunda karar kılmalıdır. Dil adına Hegel'in kibirle iptal ettiği bu Burasına ve bu Şimdiye kendini adamalıdır ve aslında kendi sözcükleri varlığı terk ederken o sözcüklerle derinden derine ve çelişkili bir biçimde varlığa doğru dönmelidir. Şiirde ne kaygısı vardır yitenin adını söylemekten başka? Yeniden bulunan şiirin yasası *Geçen Bir Kadına* sonesidir. Onca başıboş arayıştan sonra yeniden başlayan şiirin konusu ölüm üstüne düşünmedir.

II

Ama Valéry ölümün yaratıldığının farkında olmadı.

Pascal üzerine, Baudelaire üzerine, bunları anlamamakta en ısrarlı sayfaları yazmıştır. Hiçbir şeyin doğmadığı, ölmediği, koyu bir karanlık üstüne hafifçe çizilmiş basit resimler gibi gerçekten var olmamak pahasına da olsa şeylerin aksamadan sürüp gittiği bir özler dünyasında halinden memnundur. İçinde uyunabilecek bir dünyadır bu, tabii Valéry'nin onca şiirde mutluluğundan söz ettiği bir tür aydınlık uyku, duyumu süzüp geriye yalnızca hem duyumsal hem evrensel bir özet bırakan o uyku arketipal bir şeylerden zevk alıyorsa, – tıpkı hayvanlarla bitkilerin zevk aldığı gibi, Yunan sanatının, o uyuyan düşüncenin istediği gibi. Uyuyan kişi bir gölgedir, kapısını gölgelere açan bir gölge. Ve Valéry düşün maddesiz dünyasını sevdi, var olanın yüzeyini kırıştırmayan edimini sevdi – çünkü orada edimimizin gerçekdışı olması, onun evreninin gereğidir. Daha yeniyetmeliğinde "Her şey, olacak olandandır" yazıyor ve buna bayılıyordu. Evrenin simetrisi (Yunanca anlamıyla), tutarlılığı (Edgar Poe'daki anlamıyla) bizim özgürlüğümüzü hiçe, davranışımızı ve davranışımızın elde edebileceği şeyi gölgeye indirger. Narkissos o zaman ıssız bir hararet ve güzellik karşısında hayran olabilir. Pınarların üstüne eğilir, ama onların maddesini görmez, suyun bulunuşunun gizemiyle coşmaz, orada tek bulduğu şey kendi defne dallarıyla süslü görüntüsü ve kendi yazgısız varoluşunun o öteki, o daha yoksul gizemidir.

Tek gerçek edim kendinden dışarı atılmakken, yokluğumuzun bir dünyasına olabildiğince yaklaşmakken, Valéry için tek olanaklı edim kendini geri çekip sınırlı durumumuzu tanrısal zekânın bir parçasıyla zenginleştirmektir. Hep bir uyku, sürmek için saf bir edim ve ussal bir yasa düşleyen davranışın uykusu. Bay Teste, görünmez adam, evrenin merceğinde Tanrı'nın gücül görüntüsü olur. Loş musandırasında titreyen cılız mum, Tanrı ışınlarının var olan her şeydeki yansımasını bir odakta toplar. Kendi varoluşu ise, o ölü eylem ise arzusuz özgürlüğü meydana getirecektir, yaratanın mutlak bilgisinin kımıltısızlığını. "Tin"in işlemlerine ne çok yücelik atfedilmekte-

dir! Ama aynı zamanda bu düşünme yaratığının diyecek hiçbir şeyi olmadığı, sözcüklerin kendisi için olmadıkları ne kadar gerçektir! Bizim dilimiz geometriyle varoluşun birbirinden ayrıldığı bir zamana aittir, yasaların sözcüklerle değil de sözcüklere karşı arandığı, sözün rastlantıdan başka bir şey olmama düzeyine yükseltildiği bir zamana; ama bunu anlamadı Valéry. Bay Teste gibi sessizlikle (yansızlıkla ya da cebirle, demek istiyorum) yetinmek zorunda kalınca o söze geri döner. Olmadı, şiir karşısında şaşkınlığa düşer.

Şiirin bu ele geçirilmez ve anlaşılmaz gerçekliğini seyre koyulur; onu poetika aracılığıyla bilimin doğruluğuna ya da bilgi'nin niyetlerine tâbi kılmaya çalışır; bazen de biraz utangaç bir coşkuyla şair olmaya razı olur, ama yanılsamaya karşı kuşkucu bir merak onun şair kalmasını hep engeller. Yalancıktan yapmak ve büyülemek dışında, şiir dilinin elinden ne gelebilir ki zaten onun gözünde? Belki de Yasanın iki yüzü olan Güzellik ve Doğruluk arasındaki bağları sıkılaştırır ama içinde alıkonduğu cisim –şiirin duyumsal yüzü– çok da şart değildir, şeylerin kaçamak bir yöresi içindeki olanaklardan yalnızca bir tanesidir, bir kandırma dürtüsüdür. Zeuxis'in üzümleri gibi şiir yapıtı da varlığı olmayan bir dış görünüştür, özlerin evine hiçliği sokar; ansızın pozitif bir güç gibi, bir kurnazlık, bir istenç gibi görünen "varlıksızlığın" bir kurnazlığı değil midir şiir? İşte şiirin kendisi tarafından şairin haksız davayı gütmesi istenmiştir. O, zeki ve aylak, düşünceyle güneş arasında, kendi içinde şeytanın doğasını keşfeder, buna karşın, kendisine musallat olan o sinsi yılanı çok da ciddiye almak gerekmez tabii: bu yılan vahşiden çok açıkgözdür, kendi oynunu sonuna kadar oynamaz, Tanrı'nın istediğinin alaycı değişkelerini can sıkıntısından "çiziktirir" – hevesli bir amatör, adeta bir olanak züppesi, ki büyülemenin ölçüsünü kaçırırsa işin kana ve ölüme, yani bir kez daha varlığa, gönlünün razı olmadığı o ülkeye varacağını iyi bilir. Valéry'de derin hayranlık yoktur. Varoluşunun azıcık gerçekliğinin acısını yeterince çekmez ki bazı büyük barokların yaptığı gibi yanılsamanın düzeneğini yanılsamaya karşı döndürsün ya da varlığa candan bağlı olup sürgünlerinde gözyaşı dökenler gibi küfrü sevsin.

Şiir tutkusunda yine de ne çöküştür bu! Dinsel düşüncenin kalıtına talip olan o çağcıl şiirde, o derin, adeta gözü açılmış Fransız dilinde, meçhul Tanrı'ya –yani sokaktan geçen *bu* kadına, *bu* kuğuya, *bu* çamurlu çalı yaprağına– nasıl bir yer ayırdığını Baudelaire'le anımsayan Fransız dilinde, o keşifte ve o kurmada Valéry dönektir, aydınlanmacılığın yeni filozofudur, bedeni ve ruhuyla gölge olmaya razıyken tinin aydınlığından söz eder. 1944'te Collège de France'ta dinlediğim o kişiyi bir kez daha anımsıyorum da, ne kadar nazikti, zekası ne kadar ince ama ne kadar da boştu; renksiz bir biçim, tıpkı söyleşimlerindeki gölgeler gibi, – söyleşimleri de bugün gölge olmuştur. Ve bence çağımızın tek gerçek lanetli şairi oydu, bedbahtlıktan da bedbahtlığın imgeleminden da uzaktı doğal olarak, ama şeyleri sevmeyi bilmediğinden idelere, sözcüklere (sözcüğün kavranabilir yanına) mahkumdu ve şiir yapıtını karanlığından bir anda çekip çıkaran gözyaşlarına karışmış o özsel neşeden yoksundu. Bu dünyada asıl lanet, oyun oynamaktan başka yapacak şeyi olmamaktır. Kendi kuralları dışında varlığı ve çaresi olmayan Valéry'nin dizesi, o eğlence ve bilgi karışımı, insanın ince ince düşünerek ideyle ya da yankıyla oynayıp durduğu o satranç karşılaşması, yalnızca asılsızlık ve hüzündür.

Valéry'den bize ne kaldı? O oyun kaldı, ne de olsa dile ince ayrıntılarını veren, sonradan daha şiddetli bir şiirin gelip harcayıvereceği harika olanakları (o böyle derdi herhalde) hazırlayan o olumsuz etkinliğe gereksinimi vardır aslında edebiyatın. Ama, daha önemlisi, dediğim lanetlenişin kimi şiirlere düşen gölgesi var ondan kalan. Tanrı'ya "hüznünün zaferi"ni sunan yılan var, bu yılanın sesindeki vurgu ansızın öylesine saf, öylesine candan, öylesine ateşlidir ki Tanrı'nın o zaferi sallantıya girer ve varlık lütfunun bahşedilebilecek bir şey olmadığı, dolayısıyla ilgisizliğin yadsımaktan ya da tapmaktan daha sahici olduğu gelir aklımıza. Özellikle de *Deniz Mezarlığı* var, Valéry'nin en güzel şiiri, çünkü o şiirde tereddüt etmiştir. Burada, yokluğun öğlesinde, saf duyum ve saf düşüncenin sürekli birbirini yansıttığı bu kıyıda, biçimsiz bir şey belirebilirdi.

Mezarların balkımasından bir eşik çıkar. Işığın başka bir yüzü, Valéry'nin dediği gibi, bir "gizli değişim", bir "kusur", temel olacak bir zemin sunar. Ve Pindaros'un söz ettiği *olanak* bu yöne kayabilirdi. Ama sonlulukla beslenen yaratıcı kaygıdansa Valéry gene renksiz bir hüzün yeğlemeye, sıcaklığın gerçekdışılığını yeğlemeye karar verdi. İnsanı kör eden göz kamaştırıcılığa geri döner, bir uyku halindeki duyuma, rüzgâr olmayan o rüzgâra döner... Bir kapalı biçim sanatı böyle doğrulandı, bir daha doğrulanmış oldu. Fransızcada sözcük sonunda okunmayan "e"lere –kavramlar arasındaki o faya, o madde sezgisine, Fransızcanın o olağanüstü şansına– yer vermeyen diliyle bu zihin, biçimi ayrıntılı çizimle, dansçı kadının zayıf hareketiyle, kurgusal varsayımla bir tuttu, biçimin yalnızca ve yalnızca taş için olduğundan, yani kırılmanın ve gecenin üzerinde kemer çizenden başka biçim olmadığından habersiz. Valéry'i unutmalıyız. Biçimin orans olmasını, tanrıbilimlerin de bilimin de ötesinde insanın kendisi için yaratması gereken, yüzü bu kez özgür olan yeni orans olmasını istemeliyiz.[10]

10 Valéry'yi "eleştirmiş" mi oldum? Bence onu ciddiye aldım, ki bu da çok az sayıda yazara verebileceğimiz bir şereftir.
Öyleleri *içimizde* yaşar. Seçim yapmamız gerekince, ve varlık uğruna, onlara karşı savaşmalıyız. Kişisel bir çatışmadır bu. Belki de bir bahistir, bu sözcüğe yüklenen biraz ciddi anlamıyla.

Şiirin Edimi ve Yeri

I

Şiirle umudu neredeyse birleştirmek, bir tutmak istiyorum. Ama bunu uzun yoldan yapmak istiyorum çünkü nasıl iki türlü umut varsa, şiirin de iki türlüsü vardır, biri boş düşlere ve yalana dayanır, ötekisi ölümcül, yazgısaldır.

İlk olarak *büyük bir ret* düşünüyorum. Ne zaman birisinin eksikliğiyle, bizi oyuna getirmiş olan zamanla, tam da bulunuşun ya da, ne bileyim, anlaşmanın ortasında açılan uçurumla yüzleşmemiz, felakete uğramış biri için söylendiği gibi bunları "üstlenmemiz" gerekse, bir korunak olarak hemen söze başvururuz. Sözcük adlandırdığı şeyin ruhu gibi gelir bize, hiç leke sürülmemiş ruhu. Ve sözcük o nesnede zamanı, uzamı, yoksunluğumuzun o ulamlarını örtbas ediyorsa, nesnesini maddenin yükünden kurtarıyorsa, onun değerli özünü zedelemeden, arzumuzu ona yeniden kavuşturmak için yapar bunu. Böyle *söyler adını* Dante, yitirdiği Beatris'in. Bu tek sözcükle onun idesini adlandırır ve ritimlerden, uyaklardan, dilin sunduğu bütün görkem olanaklarından ona bir taraça yapmalarını, bir bulunuş şatosu, bir ölümsüzlük şatosu, bir geri dönüş şatosu kurmalarını ister. Bütün bir şiir anlayışı, sevdiğini daha iyi kavramak için dünyayla bağlarını koparmaya çalışacaktır. O şiirin kolayca bir tür bilgi halini alması –ya da aldığını sanması– da bundandır; çünkü sıkıntılı zihin, var olanı doğal nedensellikten ayırıp bir mutlaklığın içinde dondurunca şeyler ara-

sında benzeşime dayanan bağlantılardan başka bağlantı görmez, aralarındaki karanlık çatışmalardansa, şeylerin "uyuşumlarını", uyumlu öte-dünyalarını belirtmeyi yeğler. Bilgi, özlemin son umarıdır. Şiirde, bozgunun arkasından ortaya çıkar ve bedbahtlığımızı doğrulayabilir, ama onun belirsizliği –aldatıcı vaadi– bozgun durumunu, hattâ bu durumun bütün umudumuzu bağladığımız ama yitmiş olan geleceğini gözümüzün önünde tutmaktır. Arthur Rimbaud'nun en "düşçü" şiiri olan *Anı* bu ruhu taşır:

> *Şu donuk su gözünün oyuncağıyım ben, erişemiyorum,*
> *ey hareketsiz sandal! ah, çok kısa kollar! ne o*
> *ne bu çiçeğe...*

Ey hareketsiz sandal! Ey çok kısa kollar! Bu ateşli sesin kendi itirafıyla toparlandığını ve kendi özü, tanrısal yanı saydığı ya da sandığı bir fikri yaşanmışın bayağılaştırmalarından çekip ayırdığını duyuyorum. Özün şiirinin şatosunda yetersizlik itiraf edildiğinde, bu öylesine arketipal, öylesine saf bir biçimde olur ki yetersizlik artık, bozgunu kabul eden bir arzu değil de, dünyanın zincirlerini kıran ve böylece kendini kurtarmak isteyen ruh olur.

Bu şiir ölümü unutur. Şiire bu yüzden genelde kutsal denir.

Ve tanrılar var oldukça, insan da tanrılarına inandıkça tinin bu davranışında bir mutluluk yok da değildir tabii. Severken yitirdiğimize kutsallıkta bir yer ayrılmıştır. Periler dünyanın sularını taşır. Bu dünyada aykırı, yabanıl ne varsa bir bilgeliğin içinde erir gider ya da eğer sorun ölmekse, yani ölümden korkmaksa, ölmüş tanrıyla birlikte ölünür. Tanrıların arasında şair olmak kolaydır. Ama biz tanrılardan sonra geliyoruz. Şiirsel dönüştürümü güvence altına alacak bir göğe başvurma olanağımız kalmadı ve bu dönüştürümün ciddiyetini sorgulamamız gerekiyor.

Şu soruya dönmüş oluyoruz: Neye önem veriyoruz? Gerçekten ne istiyoruz? Çürüyenin, yok olup gidenin enfeksiyonundan kaçmak ve Edgar Poe'nun anlatısındaki kral gibi veba

ülkesinin uzağında söz şatosuna kapanmak mı? Yoksa yitirdiğimiz nesneyi kendisi için mi seviyorduk, ne pahasına olursa olsun ona kavuşmak mı istiyoruz? Yanıt vermenin gerekli olduğunu düşünmüyorum tabii. Ama şundan kuşkum yok ki çağcıl şiir –tanrıları olmayan şiir– sözcüklerin gücünü enine boyuna değerlendirmek için ne istediğini bilmelidir. Tek istediğimiz cinnet pahasına da olsa kendimizi hiçlikten kurtarmaksa, sözcükler belki yeterli olur. Mallarmé bunu düşünmüştür, daha doğrusu ileri sürmüştür. Ama sınır tanımayan dürüstlüğü bu çabasını boşa çıkarmıştır.

II

Yine de bu ona pahalıya mal olmuştu. Tin uzlaşmazlığından, bir de elbette yöntem kararından dolayı neredeyse her şeyi eylem halinde gördüğü hiçliğe, sonluluğa, rastlantıya bırakmaya razı olmuştu. Bir kez dış görünüşler sürgün edildikten, haz ve duygular küçümsendikten sonra, yeni ülkeyi kurmak için gerçeklikten tek istenen, şeylerin kuşku götürmeyen biçimidir, şeylerin ölümünden sonra, anının bile unutuluşundan sonra sağ kalan biçim – şans eseri sözcüğün gizemli bir biçimde yaratabilir gibi göründüğü *titreşimli neredeyse siliniş*. Mallarmé artık varlığın çekirdeğinden başka bir şey kurtarmak istemez ama sözcük o çekirdekten farksızmış gibi göründüğü için bunu gerçekten de başardığını sanır. Bir demiurgos dünyayı karanlıklar tarafından temelinden yıkılmaya terk etmişse, yitik yapıtı yeniden ele almak söze düşer. Sakat sözdizimine karşın söz, bilinçli sabrıyla, sakınımıyla, rastlantısal ve yersiz olanı ayıklaya ayıklaya, büyük geminin yalnızca enkazını oluşturan bu özlerden nihayet içkin olan İdeyi çıkarmaya, Kitap'tan da onu aramızda barındıracak kutsal yeri yapmaya çalışacaktır. Şiir varlığı kurtarmalıdır, varlık da bizi. Mallarmé bu işe gözlerini kör eden kibrinden mi girişti? Hayır, sahte doyumlardan nefret ettiği için girişmiştir, şiiri sevdiği için, şiiri en azından doğruluğa ulaştırma sorumluluğunun artık alınması gerektiğini duyduğu için girişmiştir.

Çünkü doğruluktan başka bir şey değildir Mallarmé'nin ulaştığı.

Dil kelâm değildir. Sözdizimimizi ne kadar biçimlendirirsek biçimlendirelim, ne kadar dönüştürürsek dönüştürelim, olanaksız sözdiziminin ancak bir eğretilemesi olarak kalacak, hep sürgün anlamına gelecektir. Ve tümcede beliren şey İde değil, yalnızca kolay sözden kaçınmamızdır, sürgün üstüne düşünmemiz, onu onaylamamızdır. Daha kötüsü var. İdelerin varlığı kendiliğinde ve kendiliğinden olduğu için ancak kendinden doğabilir, duygusal yanılgı ya da yitişle ilişkisi yoktur ve bunca saflık, bunca soğukluk, eski şiirde zihinsele duyulan kaygıyı en azından tutkuyla beslemiş olan o "esin"e izin vermemeye zorlar şairi yapıta başlarken. Mallarmé'nin bahaneye ünlü başvurusunun anlamı budur: ortaya konulur konulmaz yok olan, artık bizi ilgilendirmeyen bir neredeyse-hiç uğruna, bizi şiirsel yaratıma sıkı sıkı bağlayan önemli bir gücün bir yana bırakılması, şairin "ünlü arkadaşı" acının feda edilmesi; o lekeli ilk bağı koparma isteminin acı yaptırımları olarak uçarılık ya da –kimilerinin dediğine göre– pislik edebiyatı. Mallarmé'nin şiiri atılımdan atılıma, arzudan arzuya bozguna uğratılmış varoluştur. "Ne mutlu ki tamamen ölüyüm", diye yazar büyük tasarısının başında Cazalis'e. Eski vaftizci düşüncedir bu tabii, daha yüksekte, kutsallıkta yeniden doğmak için bu dünyada ölme gereğidir. Şu kadarı gerçek ki Mallarmé yüreğinde ilk uyanan kaygılanma ve anlama isteğini susturmadan umamamıştır varlığın eşiğine adım atmayı. Zaten ölmüş olandan başkasına kendini sunmayan bu nimetin ne değeri vardır?

Stéphane Mallarmé eski umut eğiliminin bozgununu göstermiştir. Şeyleri için için çürüten hiçlikten söz aracılığıyla kaçılamaz, *Zar Atımı* artık bu umarsızlığı kutladıktan sonra bunu bilmezlikten gelemeyiz. Az önce sözünü ettiklerim gibi hiçlikten kaçmak isteyenler –kendi yaşamlarını değil de nesneyi hiçlikten kurtarmak isteyenler, yitmekten değil yitirmekten korkanlar–, hepimiz sözün sığınağından bir tehlikeler ülkesine atıldık, artık bu ülkede hemen önseziler ve birçok büyük şairin tatminsizliği yeniden anlam ve yetke kazanacaktır.

III

Çünkü büyük tasarısına karşın şiir, kapalı barınağında, bilinmeyen bir varoluş, belki başka bir kurtuluş, başka bir umut hissini hep korumuştur – en azından tuhaf ve itiraf edilemez bir zevk duymuştur.

Şiir üzerinde kanın, ölümün büyüsünü, yaralı Clorinda'nın, son nefesini veren Eurydike'nin ya da Phaidra'nın, yıkım, yoksunluk, ayrılış durumlarının etkisini nasıl unutabiliriz gerçekten de? Çobanıl şiirler bir yana bırakılırsa, bengi ağaçlar arasında, unutmak istediğimiz sınırın hayaleti gibi görünen yersiz yurtsuz ve soluk renkli bir şeylerden şiirin aldığı zevki nasıl tanımazlıktan gelebiliriz? Doğrusu, büyük yapıtlarda belirsiz bir yan vardır. İleri sürülmüş bir bengiliğin bütün şatoları, bütün yapıları arasında bir tapınağa, bir tanrının evine benzemeleri bundandır. Tapınak da oranlarla ve sayıyla, biçimlerdeki özsel tutumlulukla tehlike bölgesinde bir yasanın güvenliğini sağlamak ister. Bulanıklıktan, zamandışının billurundaki karaltıdan kurtuluruz burada. Ama tapınağın en gizli yerinde, sunağın üstünde ya da yeraltı mezarlığında, öngörülemez olan hazır bulunmaktadır. Taştan bir yüzde küçücük bir yansıma, ama hemen simetrinin ortasında yeniden fırtına kopar, yerin bilinemez temellerine inmek için o ışık arsasında bir kuyu açılmış gibidir.

Karanlığın töreni, her yapıtın yazgısıdır. Ama şiir bunu birçok zaman itiraf edemez, kendini tanımaz, yücelttiği gizemli güçlere bir özgürlük ve bir ad vermeye razı olmaz. Racine'de böyledir, ve bu merkezî yöreye, bir yıldırımın asla eksik olmadığı, buna karşın simetrik alınlıkların olanaksız bir dinginliği dile getirdiği bu yüce yerlere örnek olarak onu göstermek isterim.

Racine'in yadsımasında ne harika bir tutarlılık vardır! Nazım asla o kadar kapalı, söz dağarcığı o kadar soylu, anlamlandırmalar o kadar saf ve denetimli olmak istememiştir. Sözcüğün gerçekliğe dayattığı katı tutumluluğa uymayan hiçbir şey söylenemez artık. Racine'in insanı kutsal hak uyarınca şeylerden uzaktır. Daha doğrusu insanın kendi içkin krallığının temel

edimlerini uzam ve zaman dışında gerçekleştirmesi için her bir şeyin ancak kişilerin yanına atanmış bir göstermeliği vardır Racine'in gündüzlük sahnesinde. Ölüm burada büyük edimlere son noktanın konulmasından başka bir şey değildir. Ölüm, ardında leke bırakmadan, zehirle, bir çırpıda, kulislerden geçer gibi gerçekleşir – ve Phaidra'nın saplantısı gibi biçimsiz ve karanlık bir şey ortaya çıkınca ölüm hiçliğin etkisinden çok varlığın zaferi olur, çünkü Phaidra ölürken gün ışığına *"bütün saflığını"* geri verdiğini haykırır. Racine'in kahramanı sanki evreni yalınlaştırmak, varlığı daha ağırlaştırmak için, güneşin görkemli parlayışında olabildiğince az figüre izin veren kutsallığın sarayda geçerli olan anlayışına ayak uydurmak için ölür. Ama böylesine soyut bir ölümün ne korkunç bir önemi vardır! Sanki onu kendi saf edimine indirgemek ritmini hızlandırmaktan başka bir şey yapmaz, sanki insanın ayıklanıp temizlenmiş özü, belirir belirmez silinip giden, kaypak bir cisim haline gelmiştir, kısacası, sanki özler birbirlerini sürekli yıkmadan yan yana bulunamazlar ve Racine'in sezdiği ve en yüce biçimde istediği şey, eğer kişiliklerin kımıldamadan durduğu akşam güneşiyle dolu o bahçe ise, bu kişilikler sanki kımıldar kımıldamaz ölüveceklerdir. *Berenike*'deki o bilinçli, cömert, kusursuz, ama daha ilk sözleriyle felakete yol açan kişiler böyledir. *İphigeneia*'da ya da *Phaidra*'daki o uğursuz kalıtım, o ensestli kanlar da böyledir, sanki bir yandan yüce ataların karaltılarının belirdiği büyüleyici uzaklıklarda huzursuzluk ve günah gün ışığına çıkar, sanki, daha derinde, şiir ulaşılmaz gökler âlemine ulaştığını sandığı yerde, zamansal boyut yine bir maddenin bulunduğunu göstermekten başka bir şey yapmış olmaz. Güzel billurun saydamlığında Racine bir gölge fark eder ve onu artık görmezlik edemez. Ve ünlü sessizliğinin nedenlerinden biri pekâlâ bu olabilir. Alkestis'i sahneye koymaya girişmemiş, ölümü yenmeye çalışırken bozguna uğramamış mıydı?

Ama geçen zamanla birlikte, herhalde günahkâr saydığı büyük bir tutkuyla boyun eğdi kendisini korkutan geceye. Sevdiğini yok eden şeyi şehvetli bir incelikle dile getirir. Üzerinde düşündüğü bu ölümü ancak varlığın bir tutarsızlığı olarak, negatif bir biçimde dile getirebileceği doğru olmasaydı bi-

le, asla erişilmemiş bir bilinçlilik olabilecek bir şeyi çıkarır neredeyse sözün aydınlığına. Racine'in trajedisinde ölüm, özsel dünyanın ortasında bir paradoks gibi, bir bilinmezlik gibi düşünülür. Ve böylece, sanırım, güneş yüzyılı denen o yüzyılda ve gıcırdayan kumun üstünde, kapalı portakal seralarına yaklaşılmış olunuyordu. Çünkü portakal seralarını o dönemin simgesel anahtarı, üstü örtük bilinci sayıyorum ben; büyük pencereleriyle harika kemerler altında varlığın güneşine açılırlar, karanlık yerleri yoktur, kabul ettikleri o örnek çiçek ve bitkilerle gelecekteki Mallarmé bahçesini müjdelerler – ama gece, ya da gecenin anısı, onları hafif bir kan tadıyla, bir kurban kanı tadıyla doldurur, orada bir zamanlar derin bir olay olmuş gibi. Fransız portakal serası gece işaretidir, Racine'in kabul ettiği "binlerce açık yol"dan bir tanesidir, hepsinden önce de o *sahipsiz ben*'dir, klasik şiirin ta kendisidir, ki kendini neredeyse tanımasına karşın harekete geçmez, kendisini bir sezginin tamamlamasını bekler ve arkasından gelen şiirde hiç kuşku yok ki bu nedenle karşı konulamaz bir hayranlık uyandıracaktır.

IV

Portakal serasına gelip alnımızı onun karanlık camlarına yaslamak gerekecek. Özlerin bahçesinde bir çocuk Baudelaire görüyorum.

Klasik nazmın hep talep ettiği, daha doğrusu başlattığı edimi Baudelaire yerine getirdi demek istiyorum. Çünkü Kierkegaard'taki anlamıyla bir *yürek saflığına* giden yolda, en temel sezgiyi dile getirmediğinde bile klasik birlik kaygısına rastlamamak olanaksızdır. Racine'in söz anlayışı aynı zamanda bilinci basitleştirmek, bizi kimi düşüncelere, doğallıkla en önemli düşüncelere bağlamaktır ve sahte romantizmi bu dünyada rastgele bir şeye bağlamış olan saçma ilginin ötesinde Baudelaire yeniden bu köklü yoksulluğu bulur karşısında. Racine'deki ruh tekdüzeliği onun nazmında da bulunur. Ancak Racine birliği sonsuzca uzak ideal bir küre gibi görürken, Baudelaire onu duyumsal dünyanın bağrına, bilincin dışına,

kendinin dışına koyar ya da orada arar. *Kuğu* örneğini alıyorum. Mallarmé *Hirodias*'la insan jestini olduğu yerde dondurup askıya almayı, yıldızlara uyarlamayı, henüz çok karanlık olan Racine'in kahramanını İdeye dönüştürmeyi son bir kez denerken, Baudelaire uzaktan geçen, az tanınan ama özündeki kırılganlıkla, olumsallığıyla, gizemli acısıyla saygı uyandıran gerçek bir kadın koyar klasik arketipin yerine. Baudelaire o Andromakhe'yi yaratmaz, "düşünür", bu da demektir ki bilincin dışında varlık vardır ve bu basit olgu, rastlantısal bir veri oluşuyla, tin barınağından daha değerlidir. İşte bu yaralı kadının çevresinde ve uyandırdığı sevecenlikte dünya daha önceki gibi yürürlükten kalkmak ya da pitoresk şiirdeki gibi boşuna çoğalmak yerine, artık bütün harcanıp gitmiş insanların, *tutsakların, yeniklerin* (der Baudelaire), şimdi burada bulunuşlarını sürgünün daha da açıklanamaz, daha da yoksanamaz kıldığı kişilerin ufkunu açmıştır bile. Buraya fırlatılıp atılmış, burada olmaktan şaşkın, kendisi için olduğu kadar şair için de bir muamma oluşturan, ölüme mahkum ama yine de en büyük yasında çelişik şarkıyı yüreğinde yaşatma gücüne sahip olan kuğu, ölmekte olan bir şiir geleneğinde ilk kez serbestçe kabul edilmiş bireysel varoluştur. *Burası* ve *şimdi*'dir, bu sınırdır. Şiir de, saf ve şiddetli, hem duygusal hem düşünsel bir bunalımda bunu sürekli yeniden keşfetmelidir. Çünkü şiirden beklenip en sonunda *Kötülük Çiçekleri*'nin şairinin gerçekleştirdiği bu edim, her şeyden önce bir aşk edimidir.

Her kim ki yitirmiştir bulunamayacak olanı
Asla, asla!

Ona seslenir Baudelaire, tek gerçekliğin, yeri doldurulamaz gerçekliğin *bu* şey ya da *bu* kişi olduğunu onunla birlikte söyler ve kendini sözcüklere yine aynı coşkuyla, aynı aceleciIikle veriyorsa da, sözcüklerin bizi büyülerken bir yandan da soyguna uğrattıklarını ve doğru kurtuluş olmadıklarını artık unutmadan yapar bunu.

Böylelikle artık şunu kesinlikle söyleyebilirim ki Baudelaire ölümlüden başka bir şey olmayana en büyük değeri vererek, ki-

şileri ölümün ufkunda ve ölümle dikerek ölümü keşfetmiştir, çünkü Racine'in gizliden gizliye sevdiği İdenin o basit yadsınması değil, kişilerin bulunuşunun derin bir yönü olduğunu, bir bakıma onların tek gerçekliği olduğunu artık anlamıştır ölümün. Ve Baudelaire bu mutlak dış olanı, sözün camlarındaki bu büyük rüzgârı, her ölümün kutsal kıldığı *burası*'nı ve *şimdi*'yi söyletmeye çalışacaktır şiire. Yeni ama bir o kadar da nankör bir çaba. Çünkü, Hegel'in sanki avutarak gösterdiği gibi, söz dolaysız olandan hiçbir şeyi aktaramaz. *Şu anda gece*, bu sözcüklerle kendi duyumsal deneyimimi açıkladığımı düşünsem de, bu yalnızca bir çerçeve, bulunuşun silindiği bir çerçeve halini alıverir. Eskiden gözümüze en canlı görünen portreler birer paradigma olarak çıkar karşımıza. En özel sözlerimiz bizden koparak birer söylenceye dönüşür. En çok sevdiğimize ilişkin hiçbir şey söyleyememeğe mahkum muyuz? Baudelaire, bunca suçlamaya uğramasına neden olan o "doldurma sözlerle" (içine kapanmış eski nazma verilebilecek tek geçerli yanıttır gene de onlar), söz duvarına indirdiği o boğuk darbelerle, –kendine ve belki de bize karşın– geleceğin şiirine önerdiği gibi biçimsel kusursuzluğun parçalanması ve Güzelliğin yıkılmasıyla, varoluşun kanadının evrensele adanmış sözcüklerin üstünden nasıl sıyırıp geçtiğine ilişkin bir fikir vermeyi denemiştir en azından.

V

Baudelaire bununla kalmamıştır. Sözün sınırlarında ayrımsadığı bulutu şiirinde daha iyi kavramak için ölmeyi –ölümü vücuduna çağırmayı ve onun tehdidi altında yaşamayı– seçtiği düşüncesini savunuyorum. Ölüdür, ölmüştür bile, bir burasında ve bir şimdide çoktan ölmüş olandır, artık Baudelaire'in bir burası ve bir şimdi betimlemesine gerek yoktur. Onların içindedir, sözü de onları taşır.

Dilde bulunuşa ulaşmak için duyulan bu neredeyse karşılanmış arzunun anlamı da sanırım şudur: zekâ, kendisinden daha büyük olan aşkın içinde silinip gitmelidir, aşkın tek barınağı acıma ya da özlem, "acı bilgi", o kaçınılmaz ve umutsuz bilgi olsa bile.

Ama, şiirin bu tür bir Stoacılık olması gerekiyorsa, ölümlü nesnenin yanı başında Baudelaire'in sık sık duyduğu tuhaf neşe ne anlama gelir? *Kythera'ya Yolculuk*'ta, *Leş*'te ya da *Bir Kurban Kadın*'da kuşku yok ki bu şair en korkunç şeyler karşısında, insanın varoluştaki en amansız yoksunlukları karşısında, sadizme yer vermeyen hummalı bir neşe gösterir, – en derin acımanın, bir başlangıç enerjisinin eksik olmadığı bir neşe. Aslına bakılacak olursa bu apansız hummada, ağır gelen apaçık gerçekler karşısında Dostoyevski'nin, Şestov'un sızlanmalarını anımsatan hiçbir şey yoktur. *Telafisi Olmayan*'ı, *Çare Bulunamayan*'ı ve kendi bozgununu itiraf ettiği onca şiiri yazmış olan Baudelaire, yedeğinde hiç gücü bulunmayan ve hep yorgunluğunun, sıkıntısının sınırında düşünen ve harekete geçen Baudelaire belli belirsiz bir parıltı görür ve ölümlü nesneyi, özündeki geçiciliğe karşın, bir Nimet'le özdeşleştirir gibidir. Bu *yeni güneş*'tir, o harika doğruluğuyla söylediği gibi; ve yapıtının şafağında onun ışınlarını izleyebiliriz, – yine de şuna dikkat etmek daha doğru olur ki Baudelaire onu tam olarak tanımak, sorun olarak ortaya koymak istemedi ya da bunu göze almadı, onu daha çok bir tür bilinmezlik, artık asla açıklanamayacak bir giz ve bir vicdan azabı olarak duydu içinde. Hiç kuşkum yok ki –bu sözleri incelememin merkezinde dile getirmek isterim– var olanın, en derininde, ölümüyle ve ölümden dolayı, bizim kurtuluşumuz olabileceğini sezmiştir Baudelaire. Ve şiirsel zorunluluk gereğince bu soruyu yeniden sormamız, tutkuya özgü bir gnosis kurmaya çalışmamız, bir bilgi yaratmamız gerekecek. O, Baudelaire, gizemli edimin önceliğini masalsı bir geçmişe ya da çocukluğun cennetine bırakmıştır.

Unutmadım, şehrin yakınındaki... Gelmiş geçmiş en güzel şiirlerden birindeki o ev, iyileştirici bir gerçekliğin billuru değil midir; bir zamanlar, gün boyu her şeye tanık olduktan sonra gelip *sade* masa örtüsünün üzerinde duran güneşin, *akşamleyin, dalga dalga ve muhteşem güneşin* sızdığı o ev, bizim en saf durumumuz değil midir, tözselin karşılandığı, kabul edildiği yer değil midir? Burada, ya da o zamanlar, hizmetçi kadın aynı zamanda ayinin rahibesidir ve *Kötülük Çiçekleri*'nde andığım şiirle bir ikili oluşturan bir başka şiirde *–Gönlü Yüce Hizmet-*

çi...'de–, eski tapıncın o rahibesinin, onun anısını bile yitirdiği için şiiri ağır bir biçimde suçladığı görülür.

Bilincin tanında bir nimet vardır, sonradan bir usa, bir uykuya gömülür.

Ve Baudelaire'deki o bastırılmış ama hemen ardından verilen müjde artık hiç durmadan yayılacaktır. Emin olalım ki Rimbaud'nun içindeki mutlak istek değilse bile, en azından bu isteği şiirin karşılayabileceği kanısı ona Baudelaire'den kalmadır. Şiirin kılgısal bir eylem olduğundan artık emin olmak ister o, boş düşlerle kendi kendine mest olan, kendi acısını şarkıya dökmekle yetinen o geleneksel şiirden, kendi sözüyle, o "öznel" şiirden hiçbir şey anlamaz, – bir yerin ve formülün şiirde, gerekirse şiirin de ötesinde yoksunluğu bir nimete dönüştüreceğine inanır. Rimbaud Baudelaire kadar bilgin, Baudelaire kadar kimyacı değildi, demek istediğim, gerçeğe ve gerçeği derin saydamlığında ölçüp biçme bilgisine onun kadar yakın değildi, çünkü çocukluğunda sevgiden yoksun bırakılmıştı. Bu yüzden daha fazlasını istedi ya. Şiirin bir amaç değil, bir araç olduğunu biliyorsak, *gerçekten* biliyorsak, bunu ona borçluyuz, şiirden uçsuz bucaksız şeyler beklemeyi, bu arada çok korku yaratan böylesine sınırsız bir isteği, bu susuzluğu ona borçluyuz.

VI

Çok korkuya neden olmuştur, çünkü Rimbaud ve Baudelaire'in ardından gelen şiirin, ikisinin sorununu anladığı ya da ruhunu sürdürdüğü doğru değildir. Tersine, sanki korkuya kapıldı ve belki Mallarmé'de rastlanan, en azından "ölü" göğün altındaki büyük çağcıl uzamda bulunan bir karamsarlık sözünü dinlemeyi yeğledi. Boş bir dünyanın mirasını sunan ikili –ya da tek– bunalım. Yaratılmış şey artık gerçekten de hiçbir tanrıca kutsanmıyorsa, gerçekten de katıksız maddeyse, katıksız rastlantıysa, niçin ondan kaçılmaya çalışılmasın? Kutsallık fikrinin bitişiyle püritanizm, bir varolma korkusu dirilebilir, çünkü bir Hıristiyanlığın çok eskiden başlattığı, doğayla varlı-

ğı birbirinden ayırma işlemi de artık tamamlanmış olur. Ve çağımızın en parlak şairlerinde hem bir karamsarlık, bir kuşkuculuk, hem de var olandan kendini geri çekmek için bir disiplin arzusu olacaktır. Boş barınakta, Baudelaire'in terk ettiği o yerde yeniden oturulmaktadır. Ama amaç bu kez orada varoluşu kurtarmak değil –böyle bir amaçtan hiç bu kadar uzak olunmamıştır–, gizlice devinimsiz duran bir saf biçim edimiyle, kötü ölüm adını vermek istediğim şeyle kendini varoluştan kurtarmaktır.

Aslında –kendime de bunu şimdi itiraf ediyorum–, birbirlerinden farklı ufuklarda, zıt düşünüş biçimleriyle, hepsi de ustasının vardığı sonuçlara sırt çeviren o Mallarmé öğrencilerine güvenmiyorum. Tinin dinginliği uğruna ve Yunanlı trajik bilinci unutabilmek için, bir şiirin üretilmesinin yasalarını aramaya kendini harcayan Valéry'ye. Şeylerin dökümüyle kendini ortodoksluğa kapatan Claudel'e. Bunlar büyük zekâlar, çokyönlü, usta kişilerdir doğallıkla, ama o belirgin çizgileriyle, o yetkesiyle, o üstü örtük özenticiliğiyle işte tam da *kişilik*, olumsuz bir idealizmin temel dayanağıdır. Yokluk orada yaratıcıymış gibi görünür. Orada bir anlık saygınlık uğruna kendini doğru tutkunun ve gerçek deneyimin yükünden kurtarmayı başarır. Tersine çağdaş dönemde değerli olan, kişisel zekânın hak ya da ayrıcalıklarına pek meraklı olmayışıyla tanımlanmıştır çok kez. Bu yüzyılda Gerçeküstücülük'teki olanaksız ortaklaşa yaratım arzusu vardı. Bu yüzyılın şiirinin en iyisinde –ve buzullar, çöller, unutulmuş meslekler, bazı kuru taş ya da duman anları düşünüyorum– nesnenin bir dalga gibi içeri göçtüğü, ışıkta bir alev gibi kendi bedeninden ayrıldığı oldu karşılaşma anlarında bizimle kendisinin ne kadar özsel bir akıcılığa sahip olduğumuzu göstermek için. Sonra da sözün, dikkatini en karanlık katmanlarına yöneltmesi vardı. Ve son olarak, belki hepsinden çok da, daha genç şairlerin, o eskiden sık sık elinde kanıt olmadan kesinleyen, inanmadan yazan, aldatan Benin savlarının neredeyse ahlaksal niyetlerle, titizce incelemesi vardı. Bu şairler artık tinlerinin, seslerinin zorunlu atılımlarını ancak aşırı bir sakınım ve çekingenlikle, doğruladıktan sonra benimserler. Bir sil baştan yapmışlardır, kendinden emin eylemi

silip atmışlardır. Sonra da bizi şeylere bağlayan kimi temel davranışları, mutlaklık peşindeki bir yaşamın bitmek bilmeyen soğuk tanında baştan yarattılar. Böylece şiir bugün derin bir gerçekçiliğe geri dönüyor. Bu, söylemeye bile gerek yok, konuşanın silindiği şu yeni romanların "nesnel" –öyle olduğu bize temin edilen– eksiksiz dökümü değildir. Artık arzular, yanılgılar ya da tutkular olmayınca, rüzgârla ateş bile gerçekliğini yitirir, yokluk barınağı dünya ölçüsünde genişler. Ve bu, İlahi Takdir fikrinin yıkılışının son sonucudur, ama tanrıtanımazlığın tehlikeli çelişkisidir de, eğer kutsallık düzeneğini alaşağı etmekten maksat, gerçekten de, olayda ya da şeylerde öznel kanın dolaşmamasını sağlamaksa.

Daha *Otranto Kalesi*'nde, bir avludaki dev bir miğferin, salonlardaki kocaman bir demir kolun tuhaflığı, kendi haline terk edilmiş dünya karşısında, suskun bir bulunuşun gizemi içinde ortaya çıkan gerçek nesne karşısında insanın şaşkınlığı anlamına geliyordu. Ve olanaklılık –sahip olduğumuz o en değerli şey–, dinsel boyutundan ansızın yoksun bırakılınca, basit bir baht dönüşü durumuna düşüyordu... Çağcıl şiirin güçlüğü, kendini aynı anda hem Hıristiyanlıkla hem de ona karşı tanımlaması gereğidir. Çünkü –gerçek dönüm noktasına geri dönecek olursak– *bu* kişiyi ya da *bu* şeyi Baudelaire'in keşfedişi, İsa'nın bir yere ve bir ana bir saygınlık kazandırarak, her kişiye bir gerçeklik vererek Pontius Pilate'nin buyruğu altında acı çekmesi kadar Hıristiyanca'dır. Ama Hıristiyanlık, tekil varoluşu yalnızca bir an için olumlar. Hıristiyanlık, yaratılmışı İlahi Takdir'in yollarından Tanrı'ya geri götürür ve *var olan*, böylece mutlak değerinden bir kez daha yoksun bırakılmış olur.

Demek ki Baudelaire'in devrimini tamamlamak için, sallantılı gerçekçiliği sağlamlaştırmak için, mirasçısı olduğumuz dinsel düşüncenin eleştirisini de yapmamız gerekiyor. Var olana bir anlam vermek –her yapıtın özel yazgısı– görevinden başka, kutsallığın yıkılmasıyla birlikte artık yalnızca bir gereç olarak görme tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğumuz bu "kımıltısız" şeylerle ya da bu "uzak" varlıklarla insanın kurduğu ilişkiyi bugün, enine boyuna ve bir an önce, başından düşünmek de gerekiyor.

Başka bir deyişle, yeniden bir *umut* yaratmak gerekiyor. Varlığa yaklaşmamızın gizli alanında bugün yeni bir umut kurmaya çalışmayan, bunun için de son nefesine kadar çalışmak istemeyen doğru bir şiir olduğuna inanmıyorum.

VII

T. S. Eliot *The Waste Land*'de çağcıl ekinin gerçek söylencesini dile getirdi. Ama çağcıl ekinde bulunan çelişkili bir olanağı görmedi ya da görmezlikten gelmek istedi.

Bir kara büyüyle çeşmeleri kurumuş, hasadı artık toplanmayan bu ıssız toprakların anlamını artık biliyoruz: sözcük yerindeyse, *gerçekleştirilmiş*, sonuna gelinmiş gerçeklik, tinin hiçbir olanak beklemeden katlandığı gerçeklik. Özlerin yeri ve özlerin bilgisinin yeri. İnsan kötü oluşuma girmiştir. Daha yüce bir yaşamın olmayışının yarattığı umutsuzluk mudur buna neden? Peki ya bunun tersi doğruysa, metafizik kısırlık "iç karartıcı bıkkınlığın" sonucundan başka bir şey değilse? Balıkçı Kral'ın şatosunda, kara büyüyü tek bir soru bile bozacak denmemiş miydi?

Yanıtlamaktansa soru sormak kavramsal düşüncenin onurudur. Her düşüncenin onurudur. Batı, Oidipus'la kötü başladı.

Yine de kafamda bambaşka bir soru var. En temel soru, artık şeylerin doğasına değil, bulunuşa ilişkin. Herbirimizin içinde bulunan, gelecek bir bilinçliliğin Perceval'i şeylerin ya da kişilerin ne olduklarını değil, kendi yerimiz saydığımız bu yerde niçin bulunduklarını ve bizim sesimize sakladıkları karanlık yanıtın ne olduğunu kendi kendine sorması gerekecektir. Onların dayanağı olan rastlantı karşısında şaşırmak, onları birdenbire *görmesi* gerekecektir. Ki bu da onların içinde barınan, onları yıkan o ölümü, adsızlığı, sonluluğu böyle bir sallantılı bilimin ilk deviniminde tanımak demektir tabii. Ölümlü şeyler aşkında Baudelaire'in attığı adımı bir kez daha atalım, bunu öneriyorum bugün. Onun kapalı sandığı eşikte, gecenin en umut kırıcı kanıtları karşısında duralım yeniden. Her türlü gelecek ve tasarı burada dağılıp gider. Hiçlik nesneyi yok eder, bizler bu göl-

gesiz alevin rüzgârına kapılırız. Ve bize artık hiçbir inanç, hiçbir formül, hiçbir söylence destek olmaz, en yoğun bakış umutsuz tükenip gidecektir. Kendini kendinden boşaltmış bu karaltısız ufkun önünde duralım yine de. Geri adım atmayalım, deyim yerindeyse. Çünkü, evet, bir değişim başlamıştır bile. Var olanın yaslı yıldızı, ilkel İanus, kendi çevresinde ağır ağır –ama anda– dönüp bize öteki yüzünü gösterir. Her olanağın yıkıntısında bir olanak belirir. Ve *Bir Kurban Kadın*'ın çekilmiş kanı ya da "Nemli ilkyaz akşamlarının yeşil karanlıkları" ya da trajik olsun, huzurlu olsun, gerçek olan başka herhangi bir şey, anın kutsal yüreğinde, bir bulunuş bengiliği için yükselecek olur. Gerçekten *söylemek* gerektiği yerde, bu yaklaşıklıklar dilini kullandığıma üzülüyorum. Ama artık hangi sözcükler bize ihanet etmeyecektir ki? Burada –bu yine aynı yerde– ve bu yine aynı anda, bütün uzamları terk etmiş, zamanın dışına süzülmüşüzdür. "Bir zamanlar" yitirdiğimiz ne varsa, ışıktan kapılarda devinimsiz ve güleryüzlü, hepsini geri almışızdır. Geçen, durmadan geçip giden her şeyin adımı, gece olan o adımlar bir an kesilir. Görünüş sanki töz, bilgi ise bir sahiplik olmuştur – peki biz aslında neye sahibiz? Bir olay olmuştur, olayların en derini, en ciddisi; varoluş vadisinde bir kuş ötmüştür, suya dokunmuşuzdur, giderebilirdi susuzluğumuzu, ama zamanın örtüsü bizi sarıp sarmalamıştır bile, ana doğru yaklaşmak yeniden sürgünümüz olmuştur. Bize bir bağış yapıldı, Baudelaire'e karşın eminiz bundan, ama onu yakalayamadık. Bunca hazırlıksız mıydık peki? Hiç kuşku yok, biz *Kutsal Graal'in Peşinde*'nin Lancelot'suyuz; kapalı bir küçük kiliseye gelip eşiğinde uyuyakalır o, karanlığının içinde kilisenin en büyük ateşle aydınlandığını, demir parmaklıklarından Graal'in geçtiğini görür, bir şövalyenin birdenbire karanlıktan çıkıp *Hey, iyileştim!* diye haykırdığını duyar ama Tanrı'nın uzağındaki kötü uykusunun baygınlığında, öylece, kımıldamadan durur.

Ve yine de, kaçan fırsat bir yana, artık aynı değilizdir, artık o kadar yoksul değilizdir, bizim için bir umut kalır. Bir kurtuluşun ne olacağı sorunu çözülmeden kalmışsa da, tam inandığımız anda neredeyse aynı ölçüde kuşkulanmamız gerektiyse de, her şeye karşın bir inanç nimeti elde etmişizdir, insancıl

erekleri gözden geçirmenin ötesinde, temel alacağımız kaynak olarak elimizde ne kaldığını biliyoruz. Artık bir varlık nedenimiz vardır, o apansız edim. En azından *geçici olarak* bir görev ve bir ahlakımız vardır, o edimi yeniden bulmak. Bütün kendi edimlerimizin, o yolunu şaşırmış güdük edimlerin ona çağrı olması gerekecektir. Daha doğrusu, aslında her zaman için ona bir çağrı olduklarını kabul etmeleri gerekecek, yoksa boş odalarda yanan o lambaları, yüzlerini kumun sildiği o heykelleri, avlu çevresindeki o ölü dehlizleri neden severiz? Dedikleri gibi, bu kıyılarda aradığımız bir güzellik midir? Tabii ki hayır, sonsuz olandır bunlarla paylaştığımız.

Söz için de aynısı geçerlidir. Kendisi bilmez ama, söz de bu arayıştır. Hiçliğe karşı sürdürmemiş midir o eski savaşını? Bulunuş edimi –Baudelaire'in şiirinin o yitik ışığı– onun da kaynağıdır belki de. Ve şiirsel oluşumun, keşif ya da geri dönüş olarak sözün içinde, ve tek yol gibi görünen yoldan gitmek için, bu *burası* ve bu *şimdi*'yi çılgınca ileri sürmeye hazırım ben; ki bunlar, evet, bir "orası" ve bir "o zamanlar"dırlar, artık yokturlar, bizden çalınmışlardır, ama zamansal sonluluklarında sonsuza dek, uzamsal sınırlılıklarında evrensel bir biçimde, düşünülebilecek tek nimettir onlar, yer adını hak eden tek yerdirler. Fransız şiirinde bir Graal alayı, bu dünyanın en canlı nesneleri –ağaç, bir yüz, bir taş– geçmektedir ve adlandırmak gerekiyor bunları. Bütün umudumuz buna bağlı.

Ama dilin güçlüğünün, dolaysız olanı ifade etmekteki ünlü yetersizliğinin çözüme kavuşmadığını unutmuyorum doğal olarak. Sözcüklerden sessizliğe inanmalarını istemekten başka bir şey yapmadığıma göre, bu güçlük olsa olsa aydınlatılmış ya da belirginleştirilmiştir. Anın evreninde bulunuş kendini sunduğunda, sözcükler bundan ellerinde ne tutabilirler ya da neyi dile getirebilirler? Söz, şimdi yaptığım gibi, bulunuşu yüceltebilir, onun edimini söze dökebilir, tinimizde bizi onunla karşılaşmaya hazırlayabilir ama onu gerçekleştirmemizi sağlamaz. Söz unutuştur şimdiden, söz bizim felaketimize yol açmış olabilir, her ne olursa olsun varlıkla karşılaşma olanağından yoksundur işte, şiirin savından bir kez daha umut kesmek gerekmez mi?

Bunun yerine, sanırım, şiirin sınırlarını kabul etmek ve bir amaç olabildiğini aklımızdan çıkarıp onu yalnızca bir yaklaşmanın aracı olarak ele almak gerekiyor, ki bu, güdük bakış açılarımızda, sorunun temeli olmaktan uzak değildir gerçekten. Yoksunlukta olanaklı bir etki gücü vardır, bu da onun bir yoksunluk olduğunu kabul etmek ve böylece tutkusal bir bilgiye geçmektir. Ve eğer dil, bulunuş karşısında olduğu gibi İde karşısında da acizse, eğer bunlardan birinin yansısı ötekinin basamakları olan sonluluğu ve ölümü şiirin sözcüklerinde perdeliyorsa, bize bunu bilmek ve kaygılı bilinçliliğimizi kolay sözün üstüne çevirmek düşer. Şiir önce sürekli bir savaş olsun isterim, varlıkla özün, biçimle biçimsel olmayanın kıyasıya çarpışacağı bir tiyatro. Birçok yoldan olanaklıdır bu. Şiirin geçmişi bu doğruluk meydanında hiçbir tehlike göze almamış değildir. Ve bize gerekli olacak ateşli görgücülük, biraz olsun ciddi yapıtlarda, şiirin bütün "araçlarının" yenik düşürülmüş, neredeyse yok edilmiş olduğunu görecektir elbet. Böylece sözcüklerin, her şeyden önce bizim edimimiz olabileceklerini öğreneceğiz. Sözcüklerin gizilgücünün ve sözsel sanılan, bedelsiz denilen bağdaştırmalara tanıdığı sonsuz geleceğin en küçük gerçek şeyle kurduğumuz sonsuz ilişkinin eğretilemesinden, her derin şeyin öznel doğasının eğretilemesinden başka bir şey olmadığını yeniden keşfedeceğiz – ve bir gerçekdışılık anında, fiziksel şey konusunda bir özgür seçim anında, var olanı durağan biçimlerinin uykusundan, hiçliğin zaferinden kurtarabileceğiz. Ritimlerin verdiği basit mutluluk da böylece geri çevrilmiş olacak. Biçimsel güzellik, ideal bir dünyanın kıyısında görülen düştür. Çift sayılı ölçülerle dile gelmiştir ama Rimbaud tam da burada, bu soyutlukta ve unutuşta açmıştır tek sayının kapanmaz yarasını. Bir savaşımı, onun da ötesinde bir anlaşmayı olanaklı kılmıştır, ki bu anlaşmanın gizli haşivi Fransızcada sözcük sonunda okunmayan "e"lerdir. Bu arzunun da, bu bilinçliliğin de etkisiyle, şiirin geliştirdiği düşüncelerin artık gerçekleşebilmesini sağladı. Söylenceler ya ölümü dile getirecek ya da onu sakladıklarını itiraf edeceklerdir. Anlam mace-

rası başlayabilecektir artık. *Anlam varsayımı*, daha doğrusu, şiirin uzamında bilgimizi düzenlemek, var olanın söylencesini sözcüklere dökmek, kavramı inşa etmek için duyduğumuz şiddetli gereksinim biçimsizin kırınımına uğratılabilecektir. Ve bulunuşu yakalayamayan, başka her türlü nimetten de yoksun kalan bu şiir, büyük kapalı edimin kaygılı yakınlığı, *olumsuz tanrıbilimi* olacaktır. Var olanla ilişkimizde bütün kerterizler, bütün çerçeveler, bütün formüller yadsındığında ya da silinip gittiğinde, geriye sözcüklerin tözündeki bir bekleyişten başka ne kalır?

Ve doğrusu, doğru bir şiirde artık yalnızca gerçeğin o başıboş gezginleri kalır, olanaklılığın o ulamları, geçmişi geleceği olamayan, şimdiki duruma asla bütünüyle bağlanmayan, hep onun önünde giden ve başka bir şey vaat eden o öğeler kalır yalnız: rüzgâr, ateş, toprak, sular – evrenin sınırsızca sunduğu her şey. Somut ama evrensel öğeler. Burada ve şimdi, ama her yerde ötede, yerimizin ve an'ımızın kubbesinin altında ve iç avlularında. Her yerde hazır, canlı. Onlar şiirin kurtarıp serbest bıraktığı, varlığın sözünün ta kendisidirler, denebilir. Şu da denebilir: *sözdür* onlar, bir vaatten başka bir şey olmamakla. Dilin olumsuzluğunun sınırlarında, daha bilinmeyen bir tanrıdan söz eden melekler gibi belirirler.

Olumsuz bir "tanrıbilim". Şiire tanıdığım tek evrensellik.

Ne kadar olumsuz ve sallantılı da olsa bir bilgi, belki *söz doğruluğu* adını verebileceğim bir bilgi. Bir formülün tam tersi. Bir sezgi, her sözcükte tam bir sezgi. Ve "acı bir bilgi", doğal olarak, ne de olsa ölümü kesinler. Bulunuşun verdiği şifanın ele geçmediğini bilir. Baştan yaratır geçmişin yoksunluklarını, baştan yaşar. Uyanmış umuda kanıtlar getirmemiştir. Yine de, tek kaygımız olan o kurtuluş için hiçbir şey yapmadığı doğru mudur? Şiirin öteki çağrılar gibi bir çağrı olduğu, ayrıcalıksız, geleceksiz olduğu doğru mudur? Şu soruyu sormalıyız kendimize, benim gözümde yararsız olmayan, belki de tek çıkış yolunu saklayan bir ayrım da burada yatar: şiirin *herkes için* olduğu yolundaki olumsuz sezgiden başka, şiir yaratımı ancak arzulu, tatminsiz ve boş bir şey mi katar çalışan kişinin yaşamına?

IX

Sözlerimi bitirirken, hiç de böyle olmadığını göstermek isterim. Eğer böyle düşünüyorsak, söz yaratımının bu geldiğimiz noktasında bağlı bulunduğumuz bu bekleyiş evrenini tanımıyoruz demektir. Burada, bulunuşun edimi dışında hiçbir şeyin göz önüne alınmadığı, aranmadığı, sevilmediği, tek değerli geleceğin zamanın buharlaşıp gittiği bu mutlak şimdi olduğu burada, gerçekliğin tümü henüz *var olmakta*'dır, "geçmişi" de. Sona ermiş olayın –ölümün bu apaçık kanıtının–, taslak halindeki ya da üstü örtük bir edimden başka bir şey olmadığını, kendi yüce vücuduna derin bir gelecekte sahip olduğunu kestiriyoruz, – dolayısıyla bizim sınavımız olduğunu. Çünkü onun hiçliği, ancak biz umudumuza ihanet edersek kesindir. Şiirin o yüce anlarında coşturanı saygımdan ötürü kısaca dile getiriyorum. Çünkü şu bir gerçek ki ne kadar kesin olurlarsa olsunlar, üzerlerinde ne kadar ayrıntılı düşünülmüş olursa olsun, geçmiş ve ölüm, yitik şeyleri seven kişiyi artık o zaman bunaltmaz. Onların kalıntılarına bakabilir. Hiçbir şey olmayan bu ikisinin bulunuşunu kurtaramamış, paramparça özünü bizim durgun belleğimiz için toplayamamış bir halde anlayacaktır onları neden böyle bir kıskançlıkla elinde tuttuğunu, bilinmeyen bir geleceğe saklanmış bir anahtar gibi. Sözcüklerle karşılaşabilir. Sözcükler de yitip gitmişten geriye kalandır. Onları artık ne'liğin değil, nimetin bir izi olarak görelim. Ve şunu anlayalım ki onlar da, tıpkı geçmiş gibi, bizim sınavımızdır, gelecekteki yinelemeleri göz önünde bulundurarak bizden sırf düşlemek yerine harekete geçmemizi beklerler çünkü.

Harekete geçmemizi istiyorlar. Öncelikle de bu derinliği düşünmemizi, parıltıyla gecemizin karşıtlığını ortadan kaldırmamızı. Mantıksal olarak (bu sözcüğü kullanmama izin verin), *doğru* bir yer tasarlamaktır bu. Çünkü istenebilecek tek nimetin burada, gündelik yaşamın ufkunda dağılıp gittiği kesinse, dolayısıyla karışıklık halinde olduğumuz, kendi içimizde parçalandığımız da kesinse, bu dünyanın başka bir yerinden, bizi kendi yasamıza kavuşturmasını neden istemeyelim? Başka bir yer, başka karşılaşmaların ötesinde, yapayalnız olmanın sava-

şının ötesinde. Yolculuğun, aşkın, mimarinin, tüm insan girişimlerinin, bulunuşu karşılama törenlerinden başka bir şey olmadıklarını şu anda keşfetmiş bizler, o daha derin ülkenin tam eşiğinde bunları yeniden canlandırmalıyız. Ora'nın tanı atarken de onları mutlak olarak gerçekleştirmeliyiz. Bir yerlerde doğru bir ateş ve doğru bir yüz yok mudur? Şu taşları anca görebiliyorum gün ışığıyla ve bu dünyanın bir günü için, – bittiğinde geriye yalnızca (bu sözcük hâlâ anlamlıysa) ölmenin kalacağı kurtarılmış bir gün için. Şöyle de denebilir: en sonunda verilen ve elde edilen sarmaşığın yırtılışındaki nimettir bu.

Doğru yer benginin yakıp kül ettiği bir zaman parçasıdır, doğru yerde zaman içimizde dağılır gider. Ve doğru yer diye bir şey yoktur, ölümümüzün anlarının zamansal ufuktaki serabından başka bir şey değildir diye de yazabilirim, biliyorum, – peki ama *gerçeklik* sözcüğünün hâlâ bir anlamı var mı ve anımsadığımız şeye karşı akdettiğimiz bağlılıktan, yani onu sürekli aramaktan alıkoyabilir mi bizi? Yolunu yitirmiş, başıboş dolaşmak kadar doğru, bu haliyle de o kadar makul bir şey olmadığını ileri sürüyorum, çünkü –söylemeye gerek var mı?– doğru yere dönmek için hiçbir yöntem yoktur. Belki de alabildiğine yakındır. Alabildiğine uzaktadır aynı zamanda. Varlık da öyle, an'ımızda, ironik bulunuş da.

Doğru yer rastlantı tarafından verilmiştir, ama doğru yerde rastlantı bilinmezlik niteliğini yitirecektir.

Hiçbir yolun kılavuzluk etmediğini gayet iyi bilse de, arayan kişinin gözünde çevresindeki dünya daha şimdiden bir imler barınağı olacaktır. En ufak nesne, en kaçıp gidici varlık, sundukları nimetle, mutlak bir nimetin umudunu uyandıracaktır. Bizi ısıtan ateş, doğru ateş olmadığını söyler. Tözü de bunun kanıtıdır. Buradadır, burada değildir. İşte bir kez daha büyük gerçek uzamın başıboş gezginleri, bir vaadin o melekleri, daha önce söz ettiğim. Doğru yer biçimi altında temel gerçeklikler, yeri ve anı aştıklarını, varlık niteliğinden çok dil niteliğine sahip olduklarını ve yanlarında beliren her şeyi, öngörülemeyecek bir gelecek hakkında alçak sesle konuşmaya sürükleyebileceklerini gösterirler. Gelecekteki lütuf sayesinde gerçekliğin ve dilin kendi güçlerini birleştirdikleri o noktaya dön-

müş oldum. Ve doğru yere duyulan arzu şiirin andıdır, diyorum. Yolculuğa girişme enerjisini veren şiir, yolun çıkışıdır da. Sözcükler bekleyişin uzamında karşımıza gelirken, sözcükler artık yalnızca bekleme ve bilme iken, en önemli karşılaşmalarımızda şiir yitenin niteliğiyle bizim için uyanık bekleyen anlamı ayırt etmeyi bilecektir. Ufku yüreklerimizin dileğine göre sorgulayacaktır. Geçip gidenlere sorular yöneltecektir. Ve kimi şeyler *geçitler* olarak, çağırdıkları nimetin hemen yakınındaki bulunuş tarafından yakılıp kül edilmiş imler olarak ortaya çıkınca, en katı tutumluluğunda o anahtarları anımsayacak, *lamba* sözcüğünü ya da *gemi* sözcüğünü ya da *kıyı* sözcüğünü kuracaktır, ama bu kez dağılış ve geri dönüş arasında çabalayan bir belleğin şatosunda. Bu şeyler aslında doğru yerin payandaları gibidir. Ve onların adları bir kavranabiliri, bir *öznel kavranabiliri* ya da istenmeye değer birlik öncesindeki gerekli hipostazı biçimlendirmek için bir araya gelecektir şiirde. Buna göre söz, karanlık dünyasal olanağa bağlanışımızın, var olanla ilişkimizin kavranışıdır. Ve çıktığımız çifte yolculukta bizi herhangi bir yerden çok, daha büyük bir bilinçliliğe götürme şansına sahiptir tabii. Ama tinin bütünü, kesin sonuca götüren rastlantı için uyanık kalmalıdır... Şair "yanan"dır. Söz doğruluğu bir yakınlıktır – temel gerçeklikler aydınlık bir biçimde doğru yerin eşiği olacak kadar saydam, buna karşılık, dağılıp gitmelerinin rastlantısıyla, doğru yerin yakın ama gizli adımını hep sakladıkları oranda da saydamsız, tuhaf oldukları zaman. Işıkta bir bulanıklık. Anlaşılmaz, karanlık, biçimsiz bir şey, billurun saflığında. Sözcükler kavramın aydınlığı kadar, kendi maddi saydamsızlıklarını da, o keyfî ve büyüleyici harfleri de bu yüzden sunmuşlardır şiir kaygısına. *Bir çiçek* diyorum, ve sözcüğün sesi, gizemli biçimi bilinmezliği geri getirir. Ve eğer saydamsızlıkla saydamlık birleşirse, eğer bir şair *Solgun ortanca yeşil mersine kavuşur* yazmayı bilirse, onun gizlenen kapıların olabildiğince yakınında olduğundan kuşkumuz olmasın. Onun yapıtının da "hermetik" olduğu söylenecektir en çok. Çünkü onun biricik nesnesi ya da biricik yıldızı, dile getirilebilecek her türlü anlamlandırmanın ötesindedir, onu aramak için sözcüklerin bütün zenginliği gerekse bile.

Şiir sözün alanında sürer ama attığı her adım baştan ileri sürülmüş dünyada doğrulanabilecek bir adımdır.

Sona ermişin olanaklıya, anının bekleyişe, ıssız alanın yol alışa, umuda dönüşümünü gerçekleştirir. Ve sonuçta bize gerçeği verseydi, ona *erginleyici bir gerçekçilik* diyebilirdim. Ama o soruya, ilk başta sorduğum soruya ne yanıt verilebilir? İşte bu şiir bizim yazgımız haline gelmiş olacaktır. Çünkü, *bu arada*, yaşlanmış olacağız. Sözün edimi, bizim öteki edimlerimizle aynı süre içinde cereyan etmiş olacaktır. Bize şu değil de bu yaşamı vermiş olacaktır, şiirin tehlikesi ve sürgünün çelişkileri içinde. Doğru yere varmadıktan sonra, elimize gerçekten de ne geçmiş olacaktır?

En duru umudun, en yakıcı acının şairini düşünüyorum. Fransız ondokuzuncu yüzyılında, her düşüncenin yittiği ama aynı zamanda sonsuz kırılmalarla kendini bulduğu bir tür dörtgeni kurmuş olanların o en gizlisini. Şiirin ete kemiğe bürünmüş hali gibi, saf bir biçimde, o umarsız aşkta, ölümlü varlığın aşkında kül olmuştur. Ama onun arzusu arzu olarak kalmış, bütünlüğe duyduğu karşı konulmaz eğilim, elde edilemezlik duygusunu yüreğin dürüstlüğünde tutmuştur. Bilinçliliğin, umudun bu birleşimine ben melankoli diyorum. Ve Adaletin dünyasında lütfa, –ister doğruluğa, ister güzelliğe–, hiçbir şey bu ateşli melankoli kadar benzemez. İşte gerçek bir şairin verebileceği budur en azından. Ve yoksulluğunda, vermek onun zenginliği olarak kalır.

Şiir uzun süre İdenin evinde yaşamak istedi ama, dendiği gibi, oradan kovuldu, *acı çığlıkları atarak* kaçtı. Çağcıl şiir kendi olanaklı barınağının uzağındadır. Dört pencereli büyük salon ona hâlâ kapalıdır. Şiirde biçimin verdiği dinginlik dürüstçe kabul edilebilecek bir şey değildir. Ama gelecekteki şiirin şansı, en azından mutluluk olarak (bu mutluluğa şimdi tabii ki razı olabilirim), *bulunuş*'un neler açabileceğini uzun sürgününde anlamak üzere olmasıdır. İç daralmasıyla dolu onca saatten sonra. Bu kadar zor muydu peki? Bir dağın yamacında, akşam güneşi vuran bir pencere görmek yetmez miydi?

Bağlılık

I

Isırganotlarına ve taşlara.

"Katı matematiğe". Her akşamın loş trenlerine. Sınırsız yıldızın altındaki karlı sokaklara.
Gidiyordum, kayboluyordum. Ve sözcükler zor buluyorlardı yollarını feci sessizliğin içinde. – Sabırlı ve kurtarıcı sözcüklere.

II

"Akşam Meryemi"ne. Talihli kıyıların üzerindeki büyük taş masaya. Birleşen, sonra ayrılan adımlara.

Oltr'Arno kışına. Kara ve onca adıma. Brancacci Şapeline, gece olunca.

III

Ada şapellerine.

Galla Placidia'ya. Gölgelerimize ölçü koyan dar duvarlar. Çimendeki heykellere; belki benim gibi, yüzü olmayan.

Kan rengi tuğladan bir kapıya, senin gri cephende, Valladolid Katedrali. Büyük taş çemberlerine. Ölü kara toprakla yüklü bir *paso*'ya.

Santa Marta di Agliè'ye, Canavese'de. Barok neşeyi ifade ederek eskimiş kızıl tuğla. Ağaçlar arasında kalmış, kapalı ve boş bir saraya.

(Bu dünyanın bütün saraylarına, geceyi karşıladıkları için.)

Urbino'daki evime, sayıyla gece arasındaki.

Saint-Yves de la Sagesse'e.

Delfoi'ye, o ölünebilecek yere.

Uçurtmaların ve göğü yansıtan büyük cam evlerin kentine.

Rimini okulu ressamlarına. Sizin şanınız derdinden tarihçi olmak istedim. Mutlaklığınızın kaygısıyla tarihi silmek isterdim.

IV

Ve hep gece rıhtımlarına, "pub"lara, şöyle diyen bir sese: *Ben lambayım, Ben gazyağıyım.*

Özsel bir hummayla ateşlenip kül olan o sese. Akağacın gri gövdesine. Bir dansa. Şu iki sıradan odaya, tanrıları aramızda tuttukları için.

"Ravenna Mezarları" bir yolculuktan alınan notlardan oluşur. Mayıs 1953'te *Lettres nouvelles*'in 3. sayısında yayımlanmıştır.

"Kötülük Çiçekleri", 1955'te le Club du Meilleur Livre tarafından yayımlanan *Bütün Yapıtları*'nda Baudelaire'in şiirlerine önsöz olarak yayımlanmıştır.

"Balthus'ün Buluşu", Mart 1957'de *Mercure de France*'in 329. sayısında yayımlanmıştır.

"Raoul Ubac" 1995'te *Derrière le miroir*'ın 74-76. sayılarında yayımlanmıştır.

"Quattrocento Resminde Zaman ve Zamandışı", Collège de Philosophie'de verilen bir konferansın metni olarak Şubat 1959'da *Mercure de France*'ın 335. sayısında yayımlanmıştır.

"Yüz Yirmi Birinci Gün" Mayıs 1963'te *Critique*'in 132. sayısında yayımlanmıştır.

"Paul Valéry" Eylül 1963'te *Lettres nouvelles*'de yayımlanmıştır.

"Şiirin Edimi ve Yeri" yine Collège de Philosophie'de verilen bir konferansın metni olarak 4 ve 11 Mart 1959 tarihlerinde yeni seri *Lettres Nouvelles*'in 1. ve 2. sayılarında yayımlanmıştır.

II. Dünya Savaşı sonrası Fransız şiirinin en tanınmış ismi Yves Bonnefoy bugün 80 yaşında. Türk okurunun son on yılda yeni yeni tanımaya başladığı bu büyük ozan, şiirleri dışında da sanat, dil, kavram, varlık, zaman gibi konular üstüne denemeleriyle XX. yüzyılın ikinci yarısına ve içinde bulunduğumuz zamana damgasını vurdu. Yaşamının sonuna dek her zaman savunduğu bu dünyadaki "ozanca barınış"ı koruyacak gibi görünüyor.

Olasılık Dışındaki, Bonnefoy'nın ilk olarak 1959'da yayımladığı, sonradan üstünde birçok kez değişiklikler yaptığı denemelerden oluşuyor. Elinizde tuttuğunuz çeviriye *Olasılık Dışındaki*'nin 1993'te yapılan son baskısı temel alındı.

Bonnefoy'nın kavram olarak ölüme kaya gibi bir eleştiri getirdiği "Ravenna Mezarları" denemesiyle açılan kitap, varlığın biricik kurtuluşunu arıyor sayfalar ilerledikçe, daha da derinlerde. Çağdaş ozan, "vahşi, hatasız ve en büyük şair" olarak nitelediği Baudelaire'e sesleniyor; Valéry'ye biraz ters bakıyor; Balthus'ün, Quattrocento'nun resmini inceliyor; gerçek şiirin yerini ve edimini sorguluyor.

Yves Bonnefoy okuru "şu geçen bulutlar" üstünde bir yolculuğa davet ediyor.

Kapak Fotoğrafı: *Ravenna Lahitleri*, Enis Batur

ISBN 975-08-0624-7



